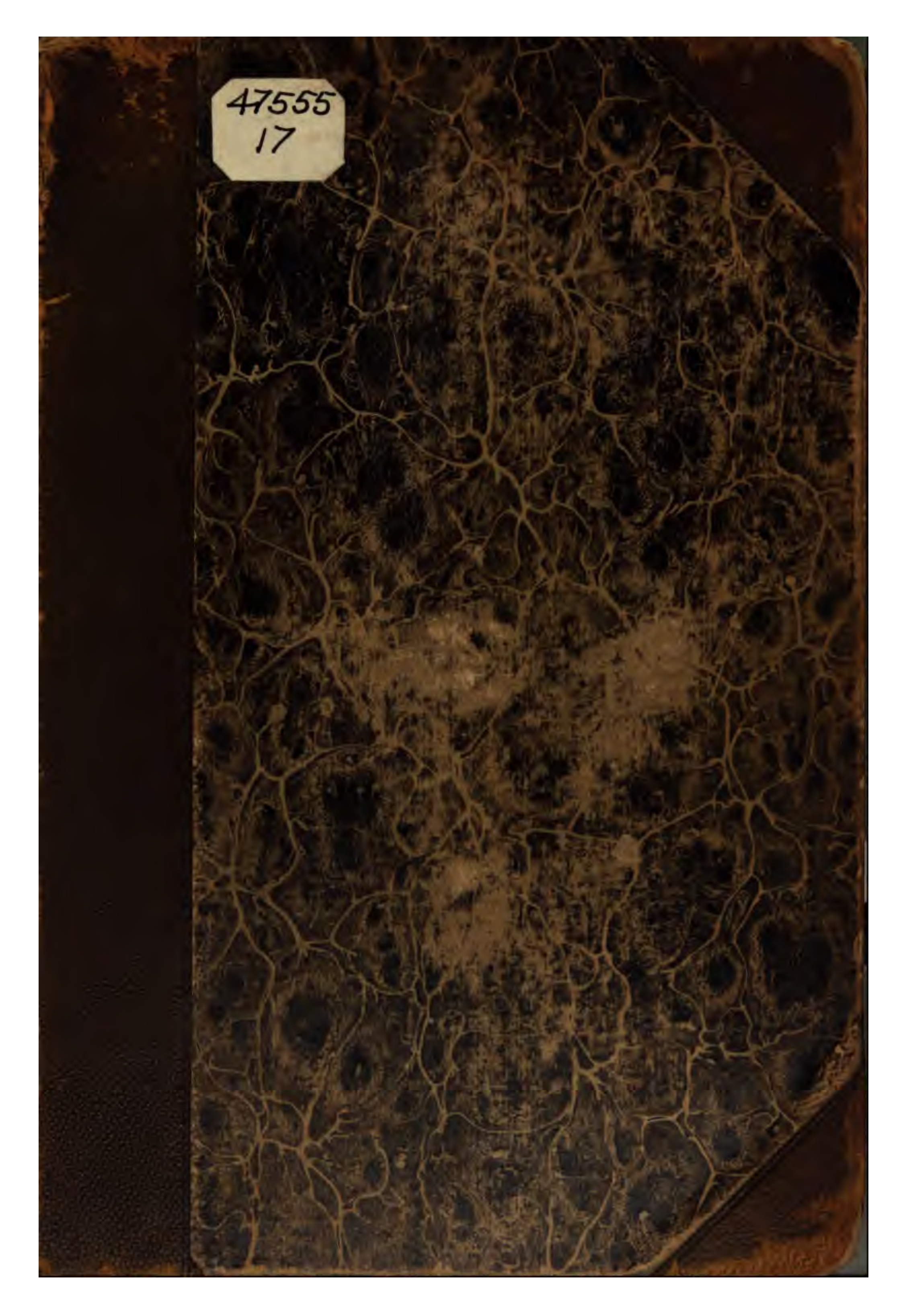
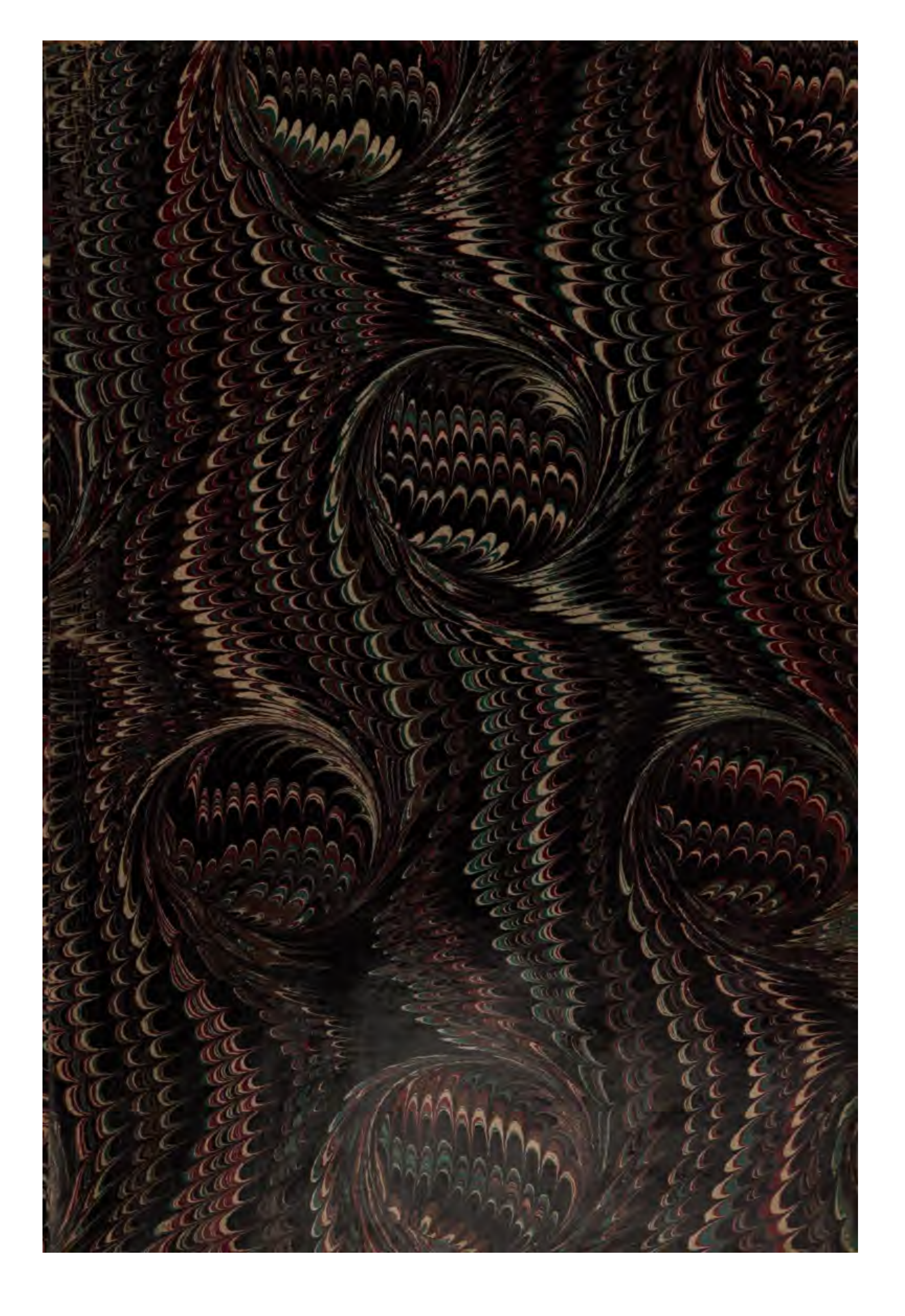

47555
17


47555.17
SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE
FROM THE BRIGHT LEGACY.
Received 22 June, 1883.
Descendants of Henry Bright, jr., who died at Watertown, Mass., in 1686, are entitled to hold scholarships in Harvard College, established in 1880 under the will of
JONATHAN BROWN BRIGHT
of Waltham, Mass., with one half the income of this Legacy. Such descendants failing, other persons are eligible to the scholarships. The will requires that this announcement shall be made in every book added to the Library under its provisions.





Lessings Emilia Galotti.

Nebst einem Anhange:

Die dreiactige Bearbeitung.

Von

Richard Maria Werner.



Berlin.
Verlag von Wilhelm Hertz
(Bessersche Buchhandlung)
1882.

Gedruckt bei Julius Sittenfeld in Berlin.

Anton Schönbach

gewidmet.

Sie waren Einer der ersten, welchem ich mit den nachstehenden Ansichten lästig fiel, hoffentlich lassen Sie es daher auch ruhig geschehen, daß ich Ihnen dieses Heftchen widme. Sie wissen, wie es entstand. In unserem Seminare für deutsche Philologie nahm ich Lessings dramatische Entwürfe durch und kam dabei selbstverständlich auch auf jenen kleinen Rest einer Virginia, in welchem wir den ersten Ansatz zur Emilia Galotti sehen. Ich suchte meinen Hörern klar zu machen, daß troß der ausgebreiteten Litteratur über das größte Drama Lessings noch immer einige, vielleicht die wichtigsten Punkte einer befriedigenden Erklärung entbehren. Mein Versuch, die Schwierigkeiten der ästhetischen Kritik zu heben, schien mir neu und historisch begründet; daher glaubte ich, meine Rechtfertigung des Werkes, die einheitlich ist, auch anderen als unseren Seminarmitgliedern vorlegen zu dürfen. Meine Hauptabsicht war, mich in Lessings Anschauung hineinzuleben; ich wollte nicht darlegen, wie's der Dichter hätte machen sollen, um den gewöhnlichen Regeln dramatischer Kunst zu genügen, sondern untersuchen, warum er sein Drama so und nicht anders verfaßt habe; es schien mir der einzig richtige Gesichtspunkt sich zu bescheiden, daß jedesfalls Lessing vom Wesen der Tragödie, wie es ihm als das richtige erschien, ebensoviel verstanden habe, als die Kritiker, die auf ihm fußen. Daß ich die schon vorhandene Litteratur sorgfältig benutzte, werden Sie mir gewis glauben, obwol

Citate vermieden sind; was ich Anderen danke, waren jedoch nur die ersten Ansätze und Keime.

Sie wissen ferner, daß dieses Heft vor allem einem äußeren Umstande seinen jetzigen Abschluß verdanke: das Leiden, welches mich seit einem halben Jahre plagt, nöthigte mich, meine anderen Arbeiten vorerst zurückzulegen und eine Aufgabe zu wählen, welche es mir ermöglichte, meinen beiden 'Enkelkindern' Fritzchen und Linda in ländlicher Umgebung zu diktieren. Ihnen werden sich manche stilistischen Eigenthümlichkeiten daraus erklären.

Graz im Sommer 1881.

Einleitung.

'Jetzt, liebster Freund, ist meine größte Bitte, daß Sie mir Lessing's Trauerspiel, sobald wie nur der letzte Bogen aus der Presse kömmt, überschicken: denn darauf bin ich außerordentlich neugierig. Sie sagen, daß das Stück überaus fein sey; daraus schließe ich, daß es sich vielleicht nicht sonderlich wird sehen, aber vortrefflich lesen lassen. Schicken Sie mir es ja!' So schreibt J. J. Engel in einem undatierten Briefe aus Parchim an Nicolai, der als Empfangstag den 2. März 1772 notiert. Bereits am 1. Mai 1772 kann Eschenburg einem Schreiben an Nicolai seine Recension der Emilia Galotti aus der Braunschweigischen Zeitung beilegen.

Bekanntlich hatte Lessing erst nach langem Drängen von Seite Doebbelins am 1. März 1772 den Schluß seines Trauerspiels abgeschickt; am 13. desselben Monats gieng es in Braunschweig über die Bretter.

Es war kein neuer Stoff, welchen Lessing behandelte. Schon im Jahre 1757 hatte er sich mit dem Plane getragen, eine Virginia zu schreiben; nur ein kleines Fragment der Ausarbeitung hat sich erhalten, zur Vollendung kam es nicht. Das merkwürdige psychologische Problem jedoch — ein Vater, der seine Tochter tödtet — hatte für Lessing etwas Erschütterndes. Er versuchte, es von allem dem abzulösen, was es für

den ganzen Staat von Interesse machte; nicht der alte Virginius und die Römerin Virginia, sondern blos ein Vater und seine Tochter sollten einander gegenüber gestellt werden, und so entstand aus einer Staatstragödie eine bürgerliche, so wurde aus einer Virginia eine Emilia Galotti. Mehrere Male suchte Lessing des Stoffes Herr zu werden, immer von Neuem war er 'unzufrieden'. Wir wissen von einer Bearbeitung in drei Acten, welche einer Nachricht Nicolais zufolge die Rolle der Orsina noch nicht oder wenigstens nicht in der jetzigen Weise darbot. Auf allen seinen Reisen begleitete Lessing sein Drama; die inneren Wandelungen, welche er durchmachte, kamen seinem Werke zu Gute. Wie hätte wol der 'junge Tragikus' sich den Stoff zurechtgelegt! Eine neue Miß Sara Sampson mit der ganzen Breite der von England übernommenen Technik wäre wol das Resultat gewesen.

Lessing, der Mensch, wie Lessing, der Dichter, war ein Anderer geworden. Breslau, Hamburg, Wolfenbüttel hatten dem Menschen wie dem Dichter neue Einsichten, neue Klarheit gegeben: Lessing war gereift in jedem Sinne. Seinen Stil hatte er zu epigrammatischer Kürze durchgearbeitet; seine Ansichten über die Bühne und das Theater hatte er erweitert; für die Theorie des Dramas hatte er neue Wege entdeckt. Die schließliche Bearbeitung des alten Virginiastoffes vollzog ein Mann, welcher sich die Kunst des Schweigens in hohem Maße zu eigen gemacht hatte: ein Gedankenstrich genügte jetzt dort, wo früher vielleicht ein Satz noch nicht ausgereicht hätte. Emilia Galotti wurde zum 'tragischen Epigramm!' Kein Wort, kein Zeichen, kein Strich, welcher nicht seine Bedeutung hätte. Die Kritik darf auch nicht das kleinste Comma übersehen.

Odoardo.

Wir wissen, worauf Lessing ausgieng; 'er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werther ist als ihr Leben, für sich schon tragisch genug und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte'. Wir müssen daher als Ziel, worauf Lessing lossteuerte, jene Scene V. 7 betrachten, welche mit dem Tode Emilias endet. Nicht das Benehmen der Emilia zu schildern, war Lessings Streben, er wollte ihr Verhältnis zum Vater klarlegen, er wollte den alten Odoardo in den Mittelpunkt des Interesses rücken; ihn psychologisch zu erklären, ihn soweit zu bringen, daß er die Tochter tödtet, war seine Aufgabe. Es fragt sich nun, was hat Lessing gethan, um diesem Schrecklichen in den Augen des Zusehers die nöthige Wahrscheinlichkeit zu verleihen? Wie mußte er die alte Virginiafabel umgestalten, einen solchen Schritt nicht als unerträgliche Grausamkeit erscheinen zu lassen?

Es versteht sich von selbst, daß die That um so grauenvoller erscheinen mußte, je kälter und ruhiger die Natur des Alten zu Tage trat. Er durfte nicht den Typus des Greises aufweisen, wie ihn etwa der Sturm und Drang ausgebildet hatte. Nur in dem Falle konnte die schreckliche That wahrscheinlich gemacht werden, als sie mehr Folge raschen Handelns

denn Resultat ruhigen Ueberlegens zu sein schien. Es war daher natürlich, daß Lessing dem Vater eine ganz bedeutende Jugendlichkeit lassen mußte; überdies war er genöthigt, Odoardo leidenschaftlich und leicht erregbar zu schildern; er thut dies in einer fast an die Lustspieltechnik erinnernden Weise (II. 4). Durch beides erlangt er doppelten Vortheil, einmal durfte dann Emilia um so jünger sein, was aus einem andern Grunde nöthig war, und dann spitzte sich der Gegensatz um so tragischer zu: ist Odoardo jung, dann kann er um desto leichter mit der Jugend fühlen und die Gefahren bemessen, denen sie ausgesetzt ist; schildert er ferner Odoardo als leicht erregbaren Mann, dann durfte er sich Sprünge bei der Motivierung erlauben und erhielt eine wirksame Steigerung, welche zur Katastrophe führt.

Alle diese Vortheile hat Lessing genutzt. Er versteht es überaus geschickt, Odoardos Charakter in den zwei Scenen II. 2 und 4. zu exponiren und dann bis fast zum Schlusse gleichsam versteckt zu halten; dadurch erwächst der große Vortheil, daß uns die Leidenschaftlichkeit wohl bekannt, aber im entscheidenden Momente doch imponierend neu erscheint.

Die leichte Erregbarkeit Odoardos bringt es aber mit sich, daß er auch leichter zu besänftigen sein muß; er ist kein Mann, welcher sich genaue Rechenschaft über das zu Unternehmende ablegt, sondern rasch, naiv, gleichsam zufährt; er erscheint dem momentanen Eindrucke folgend, was besonders in den entscheidenden Scenen V. 5 ff. wichtig wird. Nur dann ist es zu erklären, daß der Gedanke, den Prinzen zu morden, so rasch von ihm aufgegeben wird; nur so läßt sich erklären, daß er IV. 8. seine Frau so ohne weiteres von Dosalo entfernt; er folgt seinen augenblicklichen Eingebungen, aber dieselben werden ihm scheinbar von seiner Umgebung aufgedrängt.

War der Character einmal so ausgebildet, war er uns gleich im Anfange so geschildert, dann werden rasche Entschlüsse nicht auffällig sein, dann setzt uns schnelles Denken nicht in Erstaunen. Bei einem solchen Charakter pflegen Ideenreihen sich blitzartig zu eröffnen, ein Wort kann für die wichtigsten Schritte ausschlaggebend sein.

Natürlich durfte Odoardo nicht als Schwächling gezeichnet werden, er mußte ein Bild sein imponierender, fast jugendlicher Leidenschaftlichkeit; er mußte als Mann mit kindlich reiner Seele erscheinen. Es war ein glücklicher Gedanke von Lessing, seinem Odoardo die Uniform anzuziehen: ein Soldat konnte stolz und bieder, rauh und gut, stramm und kindlich, ehrenhaft und leidenschaftlich zugleich sein und es gewann einen höheren Reiz, den Soldaten, den Menschen seine Subordination durchbrechen zu sehen. Lessing konnte dadurch auch den geringen Einfluß motivieren, welchen der Vater auf die Erziehung der Emilia genommen. Der Dienst nöthigt ihn, ferne von seiner Familie zu leben.

Odoardo erscheint plötzlich wieder bei den Seinen, er weiß nicht, was in der letzten Zeit mit ihnen vorgegangen, sondern muß (II. 2. 4.) über die letzten Ereignisse in Kenntnis gesetzt werden, und natürlich der Zuschauer mit ihm. Dadurch erhält Lessing ein überaus geschicktes Mittel für die Exposition: die Verhältnisse des Hauses Galotti, die Charactere der betheiligten Personen konnten auf's Einfachste eingeführt werden und zugleich in die exponierenden Scenen, für den Zuschauer ersichtlich, die Anfänge der Verwickelung gelegt werden. Je genauer man sich all das klar zu machen sucht, desto mehr bewundert man die fast raffinierte dramatische Technik, deren sich Lessing bedient. Es ist eine Concentration in der Handlung vorgenommen, welche es ermöglicht, binnen weniger Stunden ein so erschütterndes Drama vor unsern Augen sich

abspielen zu lassen und wahrscheinlich zu machen. Lessing hat fast das ganze Vorwärtsstürmen durch eine einzige Person erlangt, sie treibt das Ganze; durch sie kommt Anstoß und Fortgang, sie interessiert uns besonders und von allem Anfange wird es uns klar, daß Odoardo, wenn er auch scheinbar im Hintergrunde steht, doch die Hauptperson der ganzen Verwickelung ist; fast ängstlich fragen wir uns unwillkürlich bei jeder Scene von der sechsten des zweiten Aufzugs an, was wird der Vater zu allen diesen Ereignissen sagen; wir stellen uns, ohne es selbst zu wissen, sogleich auf seinen Standpunkt, wir sehen mit seinen Augen, wir urtheilen nach seinen Principien.

'Ha! wenn ich mir einbilde — — Das gerade wäre der Ort, wo ich am Tödtlichsten zu verwunden bin!' Diese Worte mit der ganzen Empfindung eines liebenden Vaters, mit der ganzen Einsicht eines gereiften Mannes gesprochen, finden in unserm Herzen einen vollen Nachklang und bange werden wir bei dem Abschiedswunsche: 'Kommt glücklich nach!' Wir stimmen mit Claudia überein, wenn sie den Eindruck dieser Scenen in die Sätze zusammenfaßt: 'Welch ein Mann! — O, der rauhen Tugend! — Wenn sie anders diesen Namen verdient. — Alles ihr verdächtig, Alles strafbar! — Oder, wenn das die Menschen kennen heißt: — wer sollte sich wünschen, sie zu kennen?' Und kaum hat Odoardo die Bühne verlassen, so bricht das Entsetzliche herein, vor dem er gebangt. Die Ereignisse entwickeln sich: Odoardo weilt fern; Alles spitzt sich zu einer Entscheidung zu: Odoardo erfährt nichts davon. Mitten in die schwüle Atmosphäre tritt er ein, nur ein leiser Verdacht bewegt ihn; es muß sich vor ihm das ganze Furchtbare aufthun. Wie ein zweiter König Oedipus steht er allein blind da, während andere um ihn sehen; wie diesem enthüllen sich ihm nach und nach die letzten Ereignisse. Aber

nur gleichsam partienweise, nicht auf einmal, so daß wir den Eindruck miterleben, den die Nachrichten auf ihn hervorbringen. Wir sehen ihn von allen Seiten immer mehr und mehr eingeengt werden, wir sehen ihn immer näher getrieben dem schrecklichen Verdacht, daß eingetreten sei, was ihn am tödtlichsten verwunden könnte. Dadurch gewinnt der Dichter den großen Vortheil, daß sich dem Zuschauer alle Erlebnisse, die er doch selbst mitgemacht hat, in einem neuen Lichte zeigen, und sich ihm doppelt empfindlich der Widerstreit aufdrängt, welcher eintritt zwischen dem, was wahr ist, und dem, was Odoardo wahr scheinen muß. Es bleibt dem Zuschauer nichts übrig, er muß die Auffassung der Thatsachen, wie sie sich Odoardo ergiebt, als eine mögliche, ja als eine nothwendige hinnehmen, obwohl er sieht, wie sich Odoardo verrennt. In der dreiactigen Bearbeitung dürfte Odoardos Auffassung mehr das Resultat leidenschaftlicher, blinder Combination als unausbleiblich sich aufdrängender Consequenz gewesen sein; sie mußte so subjectiv erscheinen, daß Lessing nicht darauf rechnen konnte, unbedingten Glauben bei dem Publikum zu finden, was unumgänglich nothwendig war, um Odoardos That begreiflich zu machen. War seine Ansicht eine blos subjective, dann war es ein Zufall, daß sich ihm nicht das Richtige ergab, dann hätte durch Ein Wort eine Aenderung im Schicksale der Emilia herbeigeführt werden können. Dies fühlte Lessing sicherlich und er schuf — die Orsina.

Auch Orsina faßt die Ereignisse subjectiv auf, auch sie kennt den wahren Zusammenhang nicht; sie combiniert, verleitet durch falsche Nachrichten, gedrängt durch ihr leidenschaftliches Temperament, übertäubt durch ihre Eifersucht, fortgerissen durch verletzte Eigenliebe. Aber sie erscheint Odoardo und uns fast wie eine zweite Zeugin für die Wahrheit; sie hat ja nur einen entfernteren persönlichen Antheil an allen Verhält-

nissen. Jedesfalls repräsentiert sie die Stimme der Leute, so wie sie combiniert, werden die Hofleute, werden die Einwohner der Stadt, wird tout le monde urtheilen. Odoardo muß sich gestehen, daß bei allen, selbst den Unbefangenen ihre Auffassung werde Platz greifen können, ja müssen.

Orsina ist also die Welt; sie zeigt dem tief erschütterten Vater, daß es für den Ruf seiner Tochter keine Rettung gebe, daß der Schein von Schuld, welcher auf seine Tochter fällt, von Jedermann für wirkliche Schuld würde gehalten werden. Mit diesem Bewußtsein tritt er dem Prinzen gegenüber (V. 5.). Nun kommt ein neues Moment hinzu: er lernt den Prinzen erst menschlich kennen.

Früher hatte er für ihn nur die Bezeichnung: 'Wollüstling' (II. 4.); jetzt sieht er in ihm die volle Männlichkeit, eine verführerische, berückende Liebenswürdigkeit. Selbst auf ihn, auf den gekränkten, leidenschaftlich aufgeregten, racheschnaubenden Vater, der sich mühsam zur Ruhe zwingt ('Ruhig, alter Knabe, ruhig', V. 4.), übt er einen Einfluß, der fast übernatürlich ist.

Dämonische Liebenswürdigkeit ist der Grundzug von Hettore Gonzagas Charakter. Dies ist mit ein Schlüssel zum Verständnis seines Wesens wie des ganzes Stückes.

In der großen Unterredung mit dem Prinzen (V. 5.) wird Odoardos Leidenschaft immer mehr erregt. Man bekommt den Eindruck, als sei er ein gehetztes Wild, das von allen Seiten umstellt ist. Das Gewebe von Intrigue und Lüge wird immer enger gezogen. Wie ein Verzweifelnder lacht Odoardo ein bitteres, gräßliches Lachen. Wir, die wissen, wo hinaus Marinelli mit seinem Plane will, sind gespannt, wie lange Odoardo im Stande sein werde, sich zu bezwingen. Endlich wird es ihm zu viel; der Prinz, der für

ihn die Gerechtigkeit repräsentieren sollte, stimmt zu, daß Marinelli gerade diese Gerechtigkeit zu einer gefälligen Dirne misbrauche, daß er die Gerechtigkeit zum Vorwande schreiender Ungerechtigkeit, verbrecherischer Absichten herabwürdige.

Odoardos Appell an den Prinzen findet diesen taub: 'Besondere Verwahrung? — Prinz! Prinz! — doch ja; freilich, freilich! ganz recht, in eine besondere Verwahrung! Nicht, Prinz? nicht? —' Wir müssen annehmen, daß der Prinz bejahend mit dem Kopfe nickt. Da überwältigt Odoardo sein lange zurückgehaltener Zorn. 'O wie fein die Gerechtigkeit ist!' ruft er, und mit einem entsetzlichen 'Vortrefflich!' fährt er 'schnell nach dem Schubsacke, in welchem er den Dolch hat.' Nun scheint der furchtbare Moment gekommen; im nächsten Augenblicke wird der Dolch im Herzen des Prinzen stecken. Da tritt der Prinz 'schmeichelnd' auf Odoardo zu und sagt nur die wenigen, fast unbedeutenden Worte: 'Fassen Sie sich, lieber Galotti' — also Worte, so indifferent, so gewöhnlich, daß der darstellende Schauspieler genöthigt ist, seine ganze Liebenswürdigkeit in den Ton zu legen, denn der Prinz rettet durch sie sein Leben. Odoardo zieht die Hand leer wieder heraus, und gesteht: 'Das sprach sein Engel!' Wie groß muß die Liebenswürdigkeit, wie berückend, wie dämonisch muß sie sein, wenn sie nur 'schmeichelnd' eine alltägliche Phrase, ein 'lieber Galotti!' auszusprechen braucht, um einen gepeinigten, auf den höchsten Grad der Verzweiflung getriebenen, zum Morde bereiten Vater zu zwingen, den Dolch stecken zu lassen, mit dem er den Verführer erstechen wollte.

Es vollzieht sich in Odoardos Wesen eine Wandelung; er beginnt sich seinen Gedanken zu überlassen; er wird wieder ruhig oder scheint es wenigstens. Ihm selbst unbewußt, will sich ihm ein neuer Plan aufdrängen, vielleicht verursacht durch den schrecklichen Verdacht, daß wirklich 'der begünstigte

Nebenbuhler' an dem Tode Appianis Schuld sei; jetzt will er mit seiner Tochter sprechen.

Man hat es fast unbegreiflich gefunden, daß Marinelli, der bis dahin alles so fein, so raffiniert eingefädelt, plötzlich so unvorsichtig sei, die Unterredung zwischen Vater und Tochter 'unter vier Augen' zu gestatten, und man hat darin einen Fehler Lessings sehen wollen; dem ist jedoch nicht so. Marinellis Schritt ist durchaus nicht verwunderlich; er muß Odoardo für beruhigt halten und triumphiert im Inneren, daß es seiner Schlauheit gelungen, auch den Vater zu dupieren. Odoardo ist ja die Willigkeit selbst, er erklärt sich aus freien Stücken bereit, seiner Tochter den Tod des Grafen 'auf eine gute Art beizubringen'; er will sie über die Trennung von ihren Eltern 'beruhigen'. Marinelli muß glauben, seine Intrigue sei geglückt und ihm erscheint es nun nicht mehr gegefährlich, die Tochter ihrem Vater zuzuführen. Seine Gemeinheit traut er auch Odoardo zu; hat er es doch früher (V. 1.) dem Prinzen gegenüber ausgesprochen: 'Geben Sie Acht, wenn er nun vor Ihnen erscheint, wird er ganz unterthänigst Eurer Durchlaucht für den gnädigen Schutz danken, den seine Familie bei diesem so traurigen Zufalle hier gefunden, wird sich mit sammt seiner Tochter zu fernerer Gnade empfehlen, wird sie ruhig nach der Stadt bringen und es in tiefster Unterwerfung erwarten, welchen weitern Antheil Euer Durchlaucht an seinem unglücklichen, lieben Mädchen zu nehmen geruhen wollen.' Er glaubt, Odoardo werde sich als williges Werkzeug gebrauchen lassen. Der Gesichtskreis Marinellis reicht nicht über die Hofluft hinaus, er lebt nur, wenn er sich in der Gunst seines Fürsten sonnen kann. Für ihn giebt es nichts Höheres, als, sich unterordnend: zu regieren. Dazu erscheint ihm kein Mittel zu schlecht: er wäre im Stande, seine eigene Tochter zu opfern, wenn er dadurch diesen Vor-

theil erlangen könnte. Er würde in einer Unterredung mit seiner Tochter ihr zureden, sich willig ihrem Schicksal zu ergeben, und die Gunst des Prinzen, die sie das Glück gehabt zu erwerben, mit aller Macht festzuhalten. So hätte er gehandelt. Die Ruhe, welche Odoardo heuchelt, verleitet ihn zu dem Glauben, daß auch Odoardo eine Natur sei, wie er. Sein Sieg scheint ihm sicher.

Wieder zeigt sich die große Geschicklichkeit Lessings in der Handhabung dramatischer Technik. Emilia muß auf die Bühne gebracht werden; wir müssen Zeugen der entscheidenden Begegnung zwischen Vater und Tochter sein, auf diese Scene ist das ganze Drama angelegt. Lessing verbindet mit dem technischen Behelf einen Zug, der den Alten characterisieren hilft: 'die Tochter kann auch wohl zu dem Vater kommen', meint Odoardo, und der Dichter hat, was er bezweckte, erreicht, ja noch mehr, es ist Gelegenheit zu einem wichtigen Monolog Odoardos gegeben (V. 6.).

In diesem kurzen Auftritte wird der Zuschauer, der vielleicht an Odoardo gezweifelt hat, über den Gemüthszustand desselben aufgeklärt und zugleich in den Widerstreit eingeweiht, welcher Odoardos Herz bewegt.

Im Anfange macht er den Eindruck eines Wahnwitzigen. Sein Lachen ist uns unerträglich, es ist das Lachen der Verzweiflung, es ist das Lachen, welches tiefer erschüttert, als das leidenschaftlichste Weinen. Lessing borgt ein Shakespearesches Mittel: 'Lustig, lustig! das Spiel geht zu Ende; so oder so!' Wir bangen vor einem Wahnsinnsausbruch. Da plötzlich faßt sich Odoardo noch einmal. Lessing hat durch Gedankenstriche, durch eine zweimalige 'Pause' für den Schauspieler eine Anweisung gegeben, er hat den entscheidenden Moment nicht durch Worte ausgedrückt, weil alle Worte zu schwach gewesen wären. 'Aber — (Pause) wenn sie

mit ihm sich verstünde? Wenn es das alltägliche Possenspiel wäre? Wenn sie es nicht werth wäre, was ich für sie thun will? — (Pause) Für sie thun will? Was will ich denn für sie thun? — Hab' ich das Herz, es mir zu sagen? — Da denk' ich so was! So was, was sich nur denken läßt. — Gräßlich! Fort, fort! Ich will sie nicht erwarten. Nein! —'

Odoardo steht gleichsam unter einem höheren Einfluß; er scheint einer fremden Macht zu folgen; ein Wille, der über dem seinen steht, nöthigt ihm einen Entschluß auf. Den Himmel selbst macht er für das verantwortlich, was da kommen wird. Er streckt, wie abwehrend seine Hände gegen den Gedanken aus, der sich ihm aufdrängt, als komme er nicht aus seinem Gehirne, als überschleiche er ihn wie ein Feind. 'Da denk' ich so was, was sich nur denken läßt. — Gräßlich!' Er will es sich nicht klar machen, er will entfliehen. 'Fort, fort', der Himmel soll alle Verantwortung tragen!

Noch glaubt er an Emilias Unschuld und doch muß er an ihr zweifeln. Sie sprechen, heißt die Entscheidung erleben. Wie jeder möchte er dieselbe hinausschieben, möchte vor ihr entfliehen! Was kann sie ihm auch Gutes bringen? Findet er Emilia schuldig, so hat er seine Tochter verloren, findet er sie unschuldig, was hat er gewonnen? Wo giebt es einen Ausweg? Nicht die äußere Gewalt fürchtet er, nicht, wie der alte Virginius an einem sichern Ort der Rettung verzweifelt er, die Gefahren liegen im Innern. Hat Emilia den Prinzen gesehen, in seiner Liebenswürdigkeit gesehen, dann giebt es keine Rettung für sie, dann ist ihr ärgster Feind in ihr selbst.

Der sechste Auftritt des fünften Aufzuges enthält das was Lessing den 'fruchtbaren Moment' nannte, enthält das, was wir mit Henke den 'kritischen Stillstand' nennen würden. Noch wäre es möglich, die Entscheidung hintanzuhalten, Odoardo

fühlt es, er ruft die Gottheit an 'Wer sie unschuldig in diesen Abgrund gestürzt hat, der ziehe sie wieder heraus, was braucht er meine Hand dazu?' Dieses Hereinzerren eines unpartheiischen Richters ist zugleich das Zugeständnis, daß es so nicht bleiben könne, daß etwas geschehen müsse. Aber, der Himmel will seine Hand! Die Wage neigt sich auf die Seite des Unheils, es ist kein Entrinnen mehr.

Odoardo schreit nicht, wie der Laokoon des Vergil, er seufzt nicht, wie der Laokoon des Bildhauers, er lacht erst gräßlich auf, dann aber steht er erstarrt, schweigend, wortlos. Er bricht zusammen!

Emilia.

Ehe wir die große Scene zwischen Vater und Tochter (V. 7.) würdigen können, müssen wir uns das Verhältnis Emilias zum Prinzen, wie zum Grafen Appiani klar zu machen suchen. Auch hier gab uns Lessing einen Fingerzeig, um alle Streitfragen einfach und sinngemäß zu lösen. Als ihm Nicolai erzählte, Madame Starke die berühmte Schauspielerin habe gesagt, die Rolle der Emilia könne nie gespielt werden, so wie sie gespielt werden sollte; denn sie erfordere ein ganz junges Mädchen, die doch die vollkommenste Schauspielerin sein müßte, um der Rolle genüge zu thun, rief Lessing aus 'Hol' der Teufel die Frau mit ihrer Bemerkung, die Rolle der Emilia erfordert gar keine Kunst! Naiv und natürlich spielen kann ein junges Mädchen ohne alle Anweisung.' Nicht ‚agiren' soll die Darstellerin der Emilia, sondern 'natürlich sprechen und spielen.'

Der Theaterjargon des vorigen Jahrhunderts kannte die Rollenbezeichnung 'Naive' in unserem Sinne noch nicht. Auch darf Emilia nicht als eine Naive mit blonden Zöpfen und dem berühmten Schürzenzipfel aufgefaßt werden; sie ist kein Backfisch mit Institutsmanieren, aber etwas von diesem Wesen steckt doch in ihr.

Sie wurde bisher in klösterlicher Abgeschlossenheit gehalten,

ferne von der Welt und den Menschen war sie aufgewachsen; die unbedeutende Sprache der Galanterie ist sie nicht gewöhnt, wird erst, wenn man so sagen darf, in die Welt eingeführt. Da sie zum ersten Mal im Hause der Grimaldis verkehrt, begegnet sie dem Prinzen. Ihre Menschenkenntnis ist gering und mit Männern, ihren Vater und den Grafen Appiani ausgenommen, ist sie noch nicht zusammengetroffen. Jener, in seiner rauhen Empfindung ruft in ihr den getheilten Eindruck von Liebe und Furcht hervor, dieser, der Graf, in seiner ruhigen, ernsten, ehrlichen und gemessenen Weise — 'ein würdiger junger Mann' wird er von Odoardo genannt — flößt ihr Achtung und ein Gefühl ein, das sie für Liebe hält. Sie kennt keine tiefere Empfindung, sie kennt die Leidenschaft nicht. Appiani ist ihr ein älterer, fast brüderlicher Freund, sie verlobt sich mit ihm, sie würde seine Frau und glücklich werden, aber sie würde nicht zu sich selbst erwachen, sie würde sich ihrer selbst nicht bewußt werden; sie und Appiani würden ein durchaus 'würdiges' Ehepaar geben. Eine leidenschaftliche Liebe, eine Stellaliebe würde sie nicht erfüllen.

Es ist nicht das Verhältnis des Weibes zum Manne, das sie mit Appiani verbindet, sie stehen sich fast wie Bruder und Schwester oder besser gesagt wie Jugendgespielen gegenüber.

Sie wurde nicht etwa von ihren Eltern zu der Verlobung gezwungen, nein, Appianis Braut wird sie, weil es gar nicht anders denkbar ist, weil niemand auch sie nicht daran denkt, daß es anders kommen könnte. Odoardo entzückt alles an ihm; die Mutter freut sich, daß die Liebe zusammengebracht habe, was für einander geschaffen war und Emilia hat den Grafen, mit einem volkthümlichen Ausdrucke zu sprechen, gern.

Nur wenn wir uns das Verhältnis so denken, und diese Auffassung wird uns von Lessing aufgedrängt, verstehen wir Emilias scheinbare Ruhe, da sie vom Tode Appianis unter-

richtet wird. Sie betrauert ihn mit innigem Gefühle, aber nicht mit leidenschaftlich verzweifelndem Schmerze.

Goethe bezeichnete es als das Proton pseudos in dem Stücke, daß man über das Verhältnis der Emilia zum Prinzen im Unklaren bleibe, und seit dem Erscheinen der Emilia bereitet dasselbe den Kritikern Schwierigkeiten. Goethe glaubte, man müsse Emilias Liebe zum Prinzen subintelligieren; er kam aus dem Widerstreit seiner Ansicht, ob Emilia mehr ein Luderchen oder eine Gans sei, nicht heraus. Er schloß Emilias Liebe zum Prinzen aus der Art, wie sie ihn anhört und nachher in's Zimmer stürzt, — wenn sie ihn nicht liebte, so hätte sie ihn ablaufen lassen. Zuletzt findet er die Liebe sogar ausgesprochen in Emilias Furcht vor dem Hause des Kanzlers.

Ich glaube es ist undenkbar, daß eine Emilia einen Hettore Gonzaga lieben könnte. Er wird ihr jedesfalls — man kann es aus der wegwerfenden Art entnehmen, in welcher Odoardo von ihm spricht, — als ein Verwerflicher geschildert worden sein; er ist der berüchtigte Don Juan, der Schrecken aller Mütter und Väter. Odoardo ist die Stadt und die Nähe des Hofes seinetwegen so verhaßt, er versieht sich, da er von Emilias Begegnung mit dem Prinzen hört, von ihm sogleich des Entsetzlichsten.

Man denke sich nun ein junges unschuldiges Mädchen, wird es nicht unwillkürlich instinctiv vor dem Prinzen Furcht empfinden? Aber andererseits, wird es nicht auch ebenso unwillkürlich instinctiv neugierig sein, einen solchen Mann kennen zu lernen? Es ist eine alte Erfahrung, daß gerade junge unschuldige Mädchen berüchtigten Roués gegenüber machtlos sind, daß Neugierde Spannung erregt, dann den Wunsch, den Don Juan kennen zu lernen, wie ja jeder gern mit der Gefahr spielt. Lessing hat uns im Zweifel darüber gelassen, wie

Emilia vor der Bekanntschaft mit dem Prinzen über ihn dachte, aber aus den Worten, mit welchen sie ihre Begegnung mit dem Prinzen schildert (V. 7.), können wir entnehmen, wie groß der erste Eindruck gewesen sein müsse.

Es wurde ihr Interesse erregt und sie muß es sich gestehen, daß sie ein gewisses Verhältnis zum Prinzen vom ersten Moment ab erlangt habe; sie weiß noch nicht, worin es besteht, sie weiß aber, daß es nicht ein erlaubtes sei, sie unterzieht sich religiösen Uebungen, um des Eindrucks los zu werden, sie fühlt es, daß sie mit aller Macht dagegen ankämpfen müsse. Die Liebenswürdigkeit des Prinzen, sein ganzes feines Benehmen hat sie gesehen und jedesfalls mit Erstaunen bemerken können, daß der gefürchtete, berüchtigte Don Juan gar nicht so schrecklich sei. Wie jeder Don Juan wird auch der Prinz, nachdem er die schöne Emilia gesehen und an ihr Gefallen gefunden hat, ihr bescheiden, einfach, harmlos genaht sein. Das ist ja der berühmte Kunstgriff des Roués, daß er immer gleichsam ganz unschuldig erscheint. Gewis wird Emilia überrascht gewesen sein, daß der Prinz gar nicht so arg sei, wie man ihn geschildert hatte, ja daß er überaus liebenswürdig und angenehm sei. 'Er bezeigte sich gegen sie so gnädig, er unterhielt sich mit ihr so lange, schien von ihrer Munterkeit und ihrem Witze so bezaubert, hat von ihrer Schönheit mit so vielen Lobeserhebungen gesprochen', — in diesen Worten, welche Odoardo so sehr erregen, ist die ganze Scene in der Vegghia des Kanzlers Grimaldi mit einer Deutlichkeit gezeichnet, die nichts zu wünschen übrig läßt. Wir sehen die Gesellschaft vor uns, die junge, noch nicht weltläuftige Emilia, welche sich unsicher auf dem ihr fremden Parquet fühlt, den Prinzen, welcher dem Hause seines Kanzlers die Ehre seines Besuches angedeihen läßt, wie er, gleichsam nur als Mann, entkleidet des prinzlichen Purpurs, gnädig liebenswürdig, jetzt mit diesem, jetzt

mit jenem spricht, und plötzlich, angezogen von der Schönheit Emilias sie mit einer Ansprache beehrt. Wir sehen Emilia erröthen, und mit neugierigem, kurzem Augenaufschlage den schönen gefürchteten Mann betrachten, welcher sicher mit der ihr ungewohnten 'Sprache der Galanterie' ihr entgegen tritt; sie anwortet ihm bescheiden, aber doch so, daß er gereizt wird, das Gespräch fortzusetzen; ein Wort gibt das andere, halb aus Achtung vor dem Prinzen, halb angezogen durch die entzückende Liebenswürdigkeit des Mannes antwortet sie munter und witzig. Sie vergißt ohne Zweifel, daß sie es mit dem berüchtigten Don Juan zu thun habe und überläßt sich ganz dem Reize, welchen die Unterhaltung mit dem schönen Manne ausübt. Unwillkürlich muß sie sich geschmeichelt fühlen, die Aufmerksamkeit des verwöhnten Prinzen so lange zu fesseln, sie, das junge, gesellschaftlich ungeübte Mädchen. Es ist dies ein menschliches, echt weibliches Gefühl.

Erst später, da sie wieder in ihrem stillen Kämmerlein ist, und die Ereignisse des Tages im Gedächtnis an sich vorübergehen läßt, an ihren Bräutigam denkt, den sie während des Gespräches gewis vergessen, wird sie unruhig, empfindet sie etwas, worüber sie sich nicht Rechenschaft zu geben vermag, steht sie einem Räthsel gegenüber, vor dessen Auflösung ihr bangt, obwohl sie sich in ihrem Innern doch darnach sehnt. Es herrscht ein Aufruhr in ihrem Herzen, sie ist nicht mehr wie sonst, ein unbekanntes, fremdes Gefühl hat sie gefangen genommen, unbewußt stellt sie den Vergleich zwischen ihrem Bräutigam und dem Prinzen an, und fühlt auch jetzt wieder eine Erregung, deren sie nicht Herr werden kann. Es fällt ihr alles ein, was sie Schlechtes über den Prinzen gehört, und, sie möchte aller dieser Gedanken los werden, sie möchte ihre alte Ruhe wieder, den inneren Frieden, in dem sie immer gelebt; sie kniet nieder zu inbrünstigem Gebete, aber

auch dies Mittel, das noch nie versagte, ist vergeblich, die Gedanken lassen sich nicht durch das heiße Flehen zu Gott übertäuben. Das schöne Gleichgewicht, in welchem sie bisher immer gelebt, ist gestört und läßt sich nicht wieder herstellen. An alle dem ist jedoch die Begegnung mit dem Prinzen Schuld. Alle ihre Beängstigung hat der Prinz verursacht. Ein Gefühl des Hasses gegen den Störer ihrer Ruhe ist die Folge davon, aber auch ein Gefühl des Bangens, daß sich bei neuerlicher Begegnung alle unangenehmen Empfindungen wieder einstellen, ja vielleicht steigern würden: sie muß vor dem Prinzen fliehen und in der Liebe ihres Bräutigams ihre alte Ruhe wiederfinden!

Diese Vorgänge liegen vor Beginn des Stückes. Lessing hat sie nur angedeutet, aber wir müssen sie ausdenken, weil sie natürlich und für den Fortgang der Handlung nothwendig sind. 'Alle Mühe', welche sich der Prinz gab, Emilia ein zweites Mal zu sprechen, 'ist vergebens gewesen', aber er hat sie 'an heiligen Stätten' wieder gesehen und 'angegafft', wenn es sich auch weniger ziemte. Gewis hat ihn Emilia jedesmal bemerkt und sicherlich immer wie an ihrem Hochzeitstag ihre Andacht durch ihn gestört gefühlt. Ihr Inneres blieb zerrissen; Haß und Interesse spielten mit ihrem Herzen. So sehr sie sich abgestoßen fühlte, so sehr wurde sie auch wieder angezogen. Sie wurde der Gedanken an den Prinzen nicht mehr frei und in diesem Kampfe erblüht sie zum Weibe, wird aus dem Kinde die Jungfrau.

Was ist nun aber die Macht, welche der Prinz Emilia gegenüber anwendet? Worauf beruht der Einfluß, den er auf Emilia ausübt? Emilia weiß es nicht, aber uns wird es klar: zum ersten Male in ihrem Leben tritt ihr die imponierende Männlichkeit entgegen, zum ersten Male fühlt sie, daß sie ein Weib ist. Anfangs hat sie keine Ahnung, worin die

Umwandelung ihren Grund hat, die sie in ihrem Innern empfindet. Erst nach und nach dämmert sie ihr auf, zur Klarheit ist sie erst auf Dosalo durchgedrungen. 'Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als Eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts, ich bin für nichts gut'.

Wir sehen es in allen ihren Worten, in ihrer ganzen Haltung, daß sie den Prinzen nicht liebt, im Gegentheil, sie haßt ihn, er ist ihr noch immer der Lasterhafte, welchen sie verabscheut; aber sie kann die Macht nicht abschütteln, sie kann sich dem dämonischen Einfluße nicht entziehen, welchen er trotzdem auf sie ausübt; in ihren Sinnen findet er einen Bundesgenossen. Die ganze Entwickelung von dem jungen naiven Mädchen bis zum gereiften Weibe, wie sie Emilia durchmacht, hat uns Lessing vorgeführt oder wenigstens angedeutet.

Schon der erste Auftritt Emiliens zeigt uns, welche Verwirrung die letzte Begegnung mit dem Prinzen in der Kirche verursacht hat. Aengstlich stürzt Emilia in's Zimmer; sie floh vor dem Verführer und bangt, daß er ihr gefolgt sei; sie hat es erfahren, 'daß fremdes Laster uns wider unseren Willen zu Mitschuldigen machen kann', und sie bittet ihre Mutter um Rath. 'Sei ruhig, meine Tochter! Nimm es für einen Traum, was dir begegnet ist. Auch wird es noch weniger Folgen haben als ein Traum.' Emilia will alles ihrem Bräutigam gestehen, aber ihre Mutter widerräth es ihr und Emilia findet eine Beruhigung darin, sich dem Willen der Mutter unterzuordnen. Aus den Worten Claudias über die unbedeutende Sprache der Galanterie, in welcher Nichts wie Alles und Alles wie Nichts klinge, folgert sie, daß ihre Furcht lächerlich sei, und beschließt, um nicht eitel zu erscheinen, dem Grafen Alles zu verheimlichen. Also nicht durch-

trieben ist das Benehmen Emilias in dieser Scene ihrem Bräutigam gegenüber, wie man es wohl genannt hat, nicht unweibliche Berechnung, sondern die echt mädchenhafte Furcht für eitel gehalten, und durch das Prahlen mit einer vermeintlichen Eroberung lächerlich zu werden.

In der darauf folgenden Scene mit Appiani erscheint sie wieder in ihrer ganzen reizenden Kindlichkeit, obwohl durch die Erwähnung des Traumes von den Perlen und Thränen, und durch die Haltung des Grafen, ihre Munterkeit gedämpft und fast wehmüthig wird.

Nachdem sie abgegangen um sich den Brautschmuck anzulegen, verschwindet sie für uns, und tritt uns erst wieder entgegen, nachdem sich die Ereignisse vollständig geändert haben. Wiederum stürzt sie herein, wiederum flieht sie, diesmal vor wirklichen Räubern. Aber wie verschieden die jetzige Umgebung! Nicht der Mutter begegnet sie, bei welcher sie Ruhe fand, Marinelli tritt ihr entgegen und dann jener Mann, vor dem sie mehr Furcht hat als vor den Räubern. Auf ihre Frage 'was soll ich thun?' antwortet ihr kein Wille, gegen welchen sie selbst keinen zu haben braucht, sondern die Stimme der Schmeichelei, die Stimme der Verführung.

Es ist überaus fein, daß Lessing Emilia zweimal auf die gleiche Weise eingeführt hat; dieser Fehler gegen dramatische Technik ist bei ihm zu einem Vorzug geworden, denn gerade der Parallelismus zeigt uns um so nachdrücklicher, welcher Umschwung sich in den Verhältnissen vollzogen hat.

Wir müssen nun annehmen, daß hinter der Scene entscheidende Worte gesprochen werden; zum zweiten Male ist die entscheidende Bewegung zwischen dem Prinzen und Emilia nicht vorgeführt, sondern hinter die Scene verlegt. Während früher Emilia erzählte, was geschehen, gibt jetzt der Prinz den Bericht. Im zweiten Acte war ja die Begegnung für

Emilia, die jetzige ist für den Prinzen wichtiger. Wir bekommen über diese zweite nur Andeutungen. Der Prinz erzählt nur, wie sich Mutter und Tochter wiedersahen, und beweist durch sein Benehmen und seine Worte: 'Ich muß mich erholen — und muß Licht von Ihnen haben, Marinelli', daß ihm nichts Angenehmes zu Theil geworden, sonst können wir nur aus dem veränderten Wesen der Emilia im fünften Acte entnehmen, daß etwas Großes vorgegangen sei. Sie war am Ende der Unterredung ihrer Mutter ohnmächtig in die Arme gestürzt und tritt ihrem Vater mit finsterer Entschlossenheit entgegen. Auf die Frage Odoardos, ob sie 'jammert und winselt', antwortet Claudia: 'nicht mehr. — Das ist vorbei, nach ihrer Art, die Du kennst. Sie ist die Furchtsamste und Entschlossenste unsers Geschlechts: Ihrer ersten Eindrücke nie mächtig, aber nach der geringsten Ueberlegung in alles sich findend, auf Alles gefaßt. Sie hält den Prinzen in einer Entfernung, sie spricht mit ihm in einem Tone — Mache nur, Odoardo, daß wir wegkommen.' Was geschehen, was sie zur Entschlossensten gemacht, müssen wir errathen. Lessing hat unserer Phantasie den größtmöglichen Spielraum gelassen und uns nur Fingerzeige für unsere Auffassung gegeben. Die subjective Ansicht des Zuschauers, der Mutter, des Prinzen, Odoardos bilden die Vorbereitung für die entscheidende Scene.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal das Gesagte, so sehen wir, daß Emilia den Prinzen nicht liebt, sondern verabscheut, trotzdem aber sich des Eindrucks nicht erwehren kann, den die imponierende Männlichkeit auf ihre Sinne ausübt. Sie hat erkannt, daß sie einer Macht gegegenübersteht, gegen welche sie sich nicht erwehren kann, sie hat einsehen gelernt, daß der Feind in ihrem Innern einen Mitschuldigen gefunden hat. Wir haben gesehen, daß ihr Verhältnis zu Appiani

nicht auf der Liebe sich aufbaut, daß sie für ihn Freundschaft hegt, daß sie ihn gern hat, wie einen älteren Jugendgespielen.

Mit dem Prinzen gieng ihr die Leidenschaft auf, eine Leidenschaft, die sich in Haß und Flucht äußert, aber eine Leidenschaft, die gewaltig ist und ihr bis dahin ganz fremd war.

Wir haben aber auch gesehen, daß Odoardo den Prinzen von einer neuen Seite erkannte, als die personificierte Liebenswürdigkeit; er hat an sich selbst die Macht erfahren, welche Gonzagas Schmeichelei auszuüben vermag. In der Unterredung mit der Orsina wurde es ihm ferner klar, daß der Ruf seiner Tochter vernichtet sei, selbst wenn sie unschuldig geblieben. Er muß sich's gestehen, daß die Welt die Auffassung der Orsina theilen werde und ein Rest von Zweifel an der Reinheit seiner Tochter hat sich im Grunde seines eigenen Herzens noch immer erhalten.

Ueberreizt, bis auf's Aeußerste getrieben, in einem an Verzweiflung grenzenden Zustand befindet sich Odoardo wie Emilia, wenn auch beide äußerlich sich Zwang anthun. In dieser Verfassung treten sich V. 7. Vater und Tochter gegenüber. Er aufgestachelt durch die Einflüsterungen der Orsina, von ihr zur Rache bewaffnet, Emilia zum Aeußersten entschlossen, aber außer Stande sich selbst zu helfen.

Nun sind wir so weit, die große Scene betrachten zu können, welche die Auflösung des Problems bringt. Es wird dazu nöthig sein, ganz genau die Disposition dieser Scene sich zu vergegenwärtigen.

Virginia.

Der siebente Auftritt des letzten Aufzuges verläuft mit hinreißender Schnelligkeit. Das Gespräch zerfällt in drei Theile; im ersten prüft Odoardo seine Tochter, und findet keine Schuld an ihr (I.), im zweiten folgt der Selbstmordversuch und seine Verhinderung (II.), im dritten endlich der Mord (III.).

Die Ruhe der Tochter frappiert den Vater, und scheint seinen Verdacht zu verstärken, daß Emilia mitschuldig sei. Er macht ihr bekannt, daß sie allein, ohne Mutter und Vater in den Händen des Räubers bleiben müsse. Jetzt verfliegt ihre ganze Ruhe. 'Ich allein in seinen Händen? — Nimmermehr, mein Vater. — Oder Sie sind nicht mein Vater. — Ich allein in seinen Händen? — Gut, lassen Sie mich nur, lassen Sie mich nur. — Ich will doch sehn, wer mich hält, — wer mich zwingt, — wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann.

'Odoardo. Ich meine, Du bist ruhig, mein Kind.

'Emilia. Das bin ich. Aber was nennen Sie ruhig sein? Die Hände in den Schoß legen? Leiden, was man nicht sollte? Dulden, was man nicht dürfte?'

Odoardo sieht nun, daß kein Falsch in Emilia ist, und zieht seine Tochter an's Herz. 'Ha! wenn Du so denkst! — Lass' Dich umarmen, meine Tochter!'

Sobald Odoardo wahrnimmt, daß Emilias Ruhe nur eine erkünstelte war, hat er seine Ruhe wiedergewonnen. Nun

wagt er es, ihr die volle Wahrheit zu sagen. Nun zeigt er ihr, daß er nicht einverstanden ist mit dem, was er ihr früher selbst mitgetheilt; sie erfährt, daß alles nur auf ein 'höllisches Gaukelspiel' hinauslaufe, daß die gerichtliche Untersuchung nur den Vorwand abgeben solle für die abscheulichen Zwecke des Prinzen. Odoardo läßt Emilia einen Blick thun in sein Herz. Er sei so wüthend geworden, daß er schon nach dem Dolche gegriffen habe, um Einem von Beiden oder Beiden das Herz zu durchstoßen.

Da äußert Emilia Sehnsucht nach dem Dolche, sie zeigt sich als die Entschlossenste ihres Geschlechts; mit der Klarheit der Verzweiflung legt sie ihren Zustand dar, zergliedert sie psychologisch scharf die Vorgänge in ihrem Innern. In kurzen hervorgestoßenen Sätzen, hastig und übersprudelnd führt sie alles an, was ihr Verlangen begründen kann: 'Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch.'

Sie zeigt sich als Mitschuldige, aber im höheren Sinne. Odoardo muß sich gestehen, daß Emilia noch unschuldig ist, daß sie aber plötzlich zur Erkenntnis erwacht sei. Sie fühlt eine Macht in ihren Adern, welche sie noch zu bezwingen vermochte, welche jedoch über kurz oder lang sie selbst bezwingen muß. Odoardo findet in Emilia keine Schuldige, aber ein Weib, das zum vollen Bewußtsein ihrer Sinne erwacht ist, aus dem Traum geweckt worden, welcher die vorzüglichste Zier der Unschuld bildet.

Während Emilia spricht, lauert Odoardo auf jede Silbe, man könnte sagen, er labt sich an der Empörung, welche aus jedem Worte hervorsprüht: er prüft seine Tochter. Der höchste Grad seiner Untersuchung wird erreicht, da er Emilia den Dolch mit den Worten hinreicht: 'Wenn ich Dir ihn nun gebe —'; den Satz vollendet Emilia, indem sie sich mit dem 'unbekannten Freunde' durchstoßen will.

Odoardo sieht nun, wie weit Emilia gehen könnte, wie sie vor dem zu entfliehen vermöchte, was doch eigentlich die Aufgabe des Weibes ist. Sie weiß noch nicht, welche Gefahr ihr droht, sie ahnt es nur.

In Odoardos Augen hat sie sich glänzend bewährt. Er sieht, daß sie selbst vor dem Entsetzlichsten nicht zurückschreckt und so weit gebracht ist, daß sie sich selbst tödten könnte. Aber nicht aus Furcht vor der Gewalt, nicht aus Angst vor dem Prinzen, sondern weil sie sich ihrer selbst nicht sicher fühlt und dem 'Tumult' entfliehen möchte, der sich in ihrer Seele erhoben.

Wie sie sich nun so durchstoßen will ohne genaue Ueberlegung, da überkommt es den alten Odoardo, als wenn er seine Tochter ein Verbrechen begehen sähe, — weiß er doch, daß sie 'ihrer ersten Eindrücke nie mächtig' ist und auch jetzt nur in der Aufregung handeln würde. Er entreißt ihr den Dolch: 'Sieh, wie rasch! Nein, das ist nicht für Deine Hand.'

Sie würde sich strafen für ein Verbrechen, das sie gar nicht begangen, das nur in ihren Gedanken gelegen hat. Wenn Er selbst sie tödtet, dann weiß er, was er thut, dann rettet er sie vor den Gefahren, die von innen und auch von außen kommen. Er der Erfahrene durchschaut die Verhältnisse: daß für Emilia kein Heil mehr übrig bleibt, wenn sie auch noch immer rein ist, wie vor der Begegnung mit dem Prinzen. Sie weiß es nicht, aber Er hat es erfahren, daß die Welt sie verdammen wird, weil sie den Schein gegen sich hat. Konnte doch der Vater selbst an ihr zweifeln! Ihr eigenes Innere ist zerrissen, denn sie hat ihre Selbstbeherrschung verloren; sie hat sich nicht mehr in der Gewalt und kann einem neuen Eindrucke erliegen, wie sie selbst fürchtet. Vor dem Prinzen ist keine Rettung, seine Liebenswürdigkeit, seine Kunst zu bezaubern sind unwiderstehlich.

Alles das geht dem alten Odoardo durch den Sinn, da

er seiner Tochter den Dolch entreißt, den er ihr selbst gereicht, obwohl er wußte, welchen Gebrauch sie von ihm machen würde.

Odoardo hat nun wohl Emilia entwaffnet, aber vom Selbstmord kann er sie nicht zurückhalten, wenn ihr der Dolch fehlt, so greift sie zur Haarnadel, 'so werde die Haarnadel zum Dolche'. Er zögert noch, das für sie zu thun, was er sich schon vorgenommen, oder doch wenigstens als einziges Mittel zur Rettung erkannt hatte. Nun muß er aus dem Munde der Tochter eine schwere Anklage gegen den Vater vernehmen. Sie wirft ihm vor, daß er an ihr zweifle, daß er sie für eine Gefallene halte. Sie reißt aus dem Haare die Rose, welche die Braut schmücken sollte. 'Herunter mit dir, du gehörest nicht in das Haar Einer —, wie mein Vater will, daß ich werden soll!' Im Innersten getroffen, zuckt Odoardo zusammen, der Vorwurf Emilias entpreßt ihm nur die Worte: 'O, meine Tochter!' — aber in einem Tone gesprochen, daß Emilia seine ganze Empfindung merken kann und daß gleich darnach eine Wandelung in ihm vorgehen muß, welche nur durch einen bedeutungsvollen Gedankenstrich ausgedrückt ist, aber vom darstellenden Künstler so lebhaft wird auszuführen sein, daß wir wissen, warum jetzt plötzlich Emilia die Worte ausspricht: 'O, mein Vater, wenn ich Sie erriethe! — Doch nein, das wollen Sie auch nicht. Warum zauderten Sie sonst?' Sie muß ahnen, daß in dem Vater der Entschluß aufgedämmert, sie zu tödten.

Sie sucht denselben zu verstärken, indem sie zugleich die Quelle verräth, aus welcher der Dichter seinen Stoff geschöpft hat. 'Ehedem wohl gab es einen Vater, der, seine Tochter vor Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte — ihr zum zweiten Male das Leben gab. Aber alle solche Thaten sind von ehedem! Solcher Väter

giebt es keine mehr!' Es spricht Virginia aus ihr und dieser Appell findet Gehör bei Odoardo, 'doch, meine Tochter, doch!' Er durchsticht sie, seiner selbst nicht mehr mächtig, wieder drückt ein Gedankenstrich das aus, was in ihm vorgeht. Er sieht, was er begangen hat: 'Gott, was hab' ich gethan!'

Der Dichter hat alles geleistet, was zur Begründung der schrecklichen Handlung nöthig war. Lange hat Odoardo geschwankt, des Himmels Rolle zu spielen, die Mission zu übernehmen, welche ihm gleichsam vom Schicksal übertragen worden war (V. 6.). Er hat alles untersucht, hat seine Tochter unschuldig gefunden, aber doch schuldig. Er hat eingesehen, daß es für sie keine Rettung gibt, nicht in der Flucht, nicht im Tode des Prinzen. Ihre Entschlossenheit, sich selbst zu tödten, die Klarheit, mit der sie ihre innere Umwandelung darlegt, bestärken ihn in seiner Meinung. Er zweifelt nicht an der Tochter, aber sie glaubt es nicht. Sie sagt es ihm mit deutlichen Worten, daß sie sich von ihm verworfen fühle. Und jetzt thut er für seine Tochter, was eine Vater nur für eine Tochter thut, die nicht gefallen ist. Er rettet sie vor der Verzweiflung, indem er sie durchsticht und ihr dadurch beweist, daß er ihre Tugend zu schützen wisse.

Der Dichter hat es aber auch verstanden, Odoardo als Menschen handeln zu lassen, nur ein Moment entscheidet Emilias Tod, die That wird als Folge höheren Einflusses dargestellt; der Vater ist gleichsam das Werkzeug des Himmels; sogleich nach vollbrachter That äußert sich der Mensch in dem entsetzten Ausrufe: 'Gott, was hab' ich gethan!' Er faßt sein Kind in die Arme und ist nun wieder ganz zärtlicher Vater. Wie rührend wirken Emilias Worte: 'Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert!' Der Mord hat seine Schrecken für uns verloren.

Der Prinz.

Nicht so ist es für den Prinzen, welcher im letzten Auftritte des Dramas seinen Lohn erhält. Freilich stirbt er nicht; manche glauben, Lessing habe nicht gewagt, einen Prinzen von Geblüt auf der Bühne umbringen zu lassen; er sei befangen gewesen in den engen Grenzen damaliger Auffassung und habe ihnen zu liebe einen Fehler gegen die dramatische Gerechtigkeit begangen. Es heißt Lessings Begabung nicht hoch anschlagen, wenn man ihm eine solche Engherzigkeit zutraut und es ist jedesfalls bequem, eine so auf der Hand liegende, aber kleinliche Erklärung des Schlusses abzugeben.

Und ist es denn wahr, daß die Dramatiker vor der Sturm- und Drangperiode nicht gewagt hätten einen Prinzen als Lohn für seine Schlechtigkeit erstechen zu lassen? Durchaus nicht; schon aus dem Buche von Sauer, in welchem der Einfluß der Miß Sara Sampson bis zum Erscheinen der Emilia verfolgt wird, kann man sich eines Besseren belehren. Und was so den kleineren Dramatikern als durchaus nicht unerhört erschien, sollte Lessing auf der Höhe seiner Wirksamkeit nicht gewagt haben? Das will mir nimmermehr einleuchten. Unter jeder Bedingung bleibt eine mehr in die Tiefe gehende Erklärung vorzuziehen und eine solche läßt sich finden, wenn man das ganze Auftreten und den Charakter des Prinzen betrachtet.

Wir haben schon von seiner großen Liebenswürdigkeit

gesprochen, die sich dem alten Odoardo gegenüber äußert. Wir müssen nun aber die einzelnen Züge seines Wesens, wie sie Lessing im Verlaufe des Stückes angedeutet hat, zu einem Bilde vereinigen.

Gleich die ersten Worte, welche der Prinz im ersten Auftritte des ersten Aufzuges ausspricht, zeigen ihn als einen menschlich Fühlenden: 'Klagen, nichts als Klagen! Bittschriften, nichts als Bittschriften! — Die traurigen Geschäfte; und man beneidet uns noch! — Das glaub' ich; wenn wir Allen helfen könnten, dann wären wir zu beneiden!' Es ist eine große Güte darin ausgedrückt, sowie in den folgenden Worten ein großer Leichtsinn: um der Gleichheit des Vornamens willen gewährt er eine Bitte, obwohl sie viel, sehr viel fordert. So tritt uns der Prinz gleich als gut, aber leichtsinnig entgegen. Wir ahnen jedoch bereits, daß Emilia Galotti, welche von ihm erwähnt wird, einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht haben muß und in den Auftritten, die nun folgen, wird diese Ahnung bestätigt. Die Begeisterung, mit der er das Bild der Emilia betrachtet, bestärkt uns darin; er ist in den schönen Anblick ganz versunken und ist fast außer Stande, das Gespräch mit Conti zu führen. Der Maler wird geradezu neidisch, weil er sieht, daß nicht seine Kunst, sondern sein Gegenstand auf den Prinzen einen solchen Eindruck macht, und seine Belohnung, obwohl ganz in sein Ermessen gegeben, erfreut ihn nicht vollständig, weil sie nicht blos seinem Werke gilt.

Der Gedanke an Emilia hatte des Prinzen erste Morgenstunde erhellt, das Gespräch mit dem Maler hatte die Erinnerung an Emilia verstärkt und in dem Monologe (I. 5.), spricht er nun offen aus, daß er für Emilia schwärme. Er möchte sie besitzen und am liebsten von ihr selbst erkaufen.

In dem Gespräche mit Marinelli dann wird seine Liebe

zu Emilia in ihrer ganzen Höhe exponiert und gezeigt, daß es ein ganz anderes Gefühl ist, welches ihn jetzt beseelt, als die Leidenschaft für die Orsinas, in deren Fesseln er bisher gefangen war. Der Prinz erfährt aber zu seinem tiefsten Schmerze, daß der Gegenstand seiner Schwärmerei jetzt, da es ihm noch nicht einmal gelungen, ein zweites Gespräch herbeizuführen, ewig seinen Wünschen entschwinden solle. In diesem Momente vergißt er seine bisherige fast schüchterne Zurückhaltung und bittet Marinelli ihm zu helfen, diesen Streich, der ihn treffen würde, abzuwenden.

Bisher hatte er von seiner Neigung mit Niemandem gesprochen, er hatte so recht eigentlich für Emilia geschwärmt, hatte sich begnügt, sie von ferne zu betrachten, 'geschmachtet, geseufzt hab' ich lange genug, — länger als ich gesollt hätte, aber nichts gethan'. Nun hat er Marinelli seine Leidenschaft mitgetheilt, sie ist aus ihm herausgetreten und von jetzt an, hat er 'die zärtliche Unthätigkeit' aufgegeben, um nicht alles zu verlieren. Er will Emilia noch einmal sprechen, gewis ist ihm nicht klar, was er mit dieser Unterredung in der Kirche bezwecken könnte.

Durch Emilia erfahren wir dann, was der Prinz ihr gesprochen, von Schönheit, von Liebe; er habe geklagt, daß dieser Tag, welcher ihr Glück mache — wenn er es anders mache — sein Unglück auf immer entscheide. Daß er sie bei der Hand gefaßt, daß er Antwort erhalten habe hören wir noch von Emilia selbst; daß er mit Vertraulichkeit, mit Inbrunst sie beschworen habe, erzählt uns die Orsina später, aber worum er sie gebeten, das wissen wir nicht, weil Emilia ihrer Sinne nicht mächtig gewesen; sie erinnert sich nicht wieder der Worte, die er gesprochen und die sie geantwortet. Marinelli characterisiert den Schritt des Prinzen in dem Gespräche IV. 1. so, daß Gonzaga selbst ihn einen 'verdammten

Einfall' nennen muß. Mit etwas souverainer Verachtung behandelt Marinelli den Schritt als einen knabenhaften Streich und läßt uns dadurch erkennen, daß der Prinz keineswegs der abgefeimte Verführer ist, für welchen er gehalten wird, oder daß ihn wenigstens Emilia gegenüber seine Künste verlassen. Die Neigung zur Emilia ist eine ganz andere, als alle seine bisherigen. Er wird Emilia gegenüber wieder zum jugendlich unerfahrenen Schwärmer, welcher durch knabenhafte Streiche die feinen Plane Marinellis durchkreuzt. In der Emilia lernt er etwas Neues kennen. Die Verhältnisse, wie sie ihn früher beschäftigten, erscheinen jetzt nur mehr wie ein Suchen nach seinem Ideal. Immer glaubte er es zu finden, aber immer vergebens: in Emilia war es ihm begegnet, hatte er die reine Weiblichkeit entdeckt. Darum ist ihr Eindruck ein ganz anderer, darum benimmt er sich gegen sie so unbeholfen, daß ihn Marinelli darob tadelt.

Es ist im Stück mit deutlichen Worten ausgesprochen, daß der Prinz in Emilia sein Ideal gefunden habe. 'Was ist das andere Stück?' fragt er den Maler, nachdem er das Bild der Orsina hat wegsetzen lassen. 'Auch ein weibliches Portrait', erwidert Conti. 'So möcht' ich es bald — lieber gar nicht sehen. Denn dem Ideal hier (mit dem Finger auf die Stirne), — oder vielmehr hier (mit dem Finger auf das Herz), kommt es doch nicht bei.' Er wünschte Contis Kunst in anderen Vorwürfen zu bewundern. Da aber der Maler das Bild umwendet, ruft er aus: 'Was seh' ich? Ihr Werk, Conti? Oder das Werk meiner Phantasie?'

Die Worte vor und nach dem Beschauen des Bildes haben den Zweck anzudeuten, daß eben jenes Ideal, welches der Prinz bisher vergeblich gesucht, in Emilia entdeckt sei. Es ist nur das Gesetz der dramatischen Spannung befolgt: die Neugierde des Zusehers wird erregt, dem Bilde eine große

Bedeutung beigelegt, die Lösung aber nicht direct herbeigeführt, sondern durch den Eindruck klargemacht, welchen das Portrait hervorbringt.

Wodurch aber übt Emilia eine so große Wirkung auf den verwöhnten Don Juan aus? Es kann nicht blos 'dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirne, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau' sein, obwohl sie für Conti von nun an das einzige Studium der weiblichen Schönheit bilden sollen.

An der Orsina hatte er die eigentliche Grazie vermißt, an der Emilia findet er sie; das Meisterstück der Natur ist schöner als das schöne Werk der Kunst. Emilias Auge ist voll Liebreiz und Bescheidenheit, und ihr Mund ist kein 'wollüstiger Spötter', der Prinz geräth ganz außer sich, gedenkt er dieses Mundes. 'Und wenn er sich zum Reden öffnet! wenn er lächelt! dieser Mund!' es fehlen dem Prinzen die Worte auszuführen, wie schön dieser Mund ist. Er kann sich nicht klar machen, was ihn so sehr anzieht: es ist aber die reine, durch keine Leidenschaft noch getrübte, ihrer selbst noch unbewußte Weiblichkeit. Die Orsina und ihres Gleichen wußten ihn zu reizen, wußten auf seine Sinne zu wirken, die Emilia bezaubert ihn, bringt ihn von Sinnen. Die Orsina hat er 'zu lieben geglaubt! Was glaubt man nicht alles!' kann sein, er hat sie auch wirklich geliebt, aber — er hat! Die Emilia liebt er ohne Ende. Er kann niemanden vertrauen, was er sich selbst nicht gestehen wollte. Ihr gegenüber fehlt ihm 'die Kunst zu gefallen, zu überreden', mit 'Schmeicheleien und Betheuerungen' beginnt er und schließt zitternd 'mit einer Bitte um Vergebung'; wagen, getraun verlernt er bei ihr, Bangigkeit überfällt ihn, er muß sich sammeln, die Worte mangeln ihm, da er sie anreden will, er hängt 'einzig und allein von ihrem Blicke ab', sie hat

unumschränkteste Gewalt über ihn und da er endlich ihren todten Körper betrachtet, verzweifelt er: Emilia hat den Prinzen wieder zum Menschen gemacht, in ihrer Nähe glaubt er rein zu werden.

Der Prinz braucht keine weitere Strafe, er ist durch Emilias Tod gestraft genug. Zum ersten Male hat er an ihr ein Weib gefunden, welches die edlen Elemente seines Wesens zum Durchbruch gelangen läßt, zum ersten Male fühlte er sich gut, ein unverdorbener Jüngling. Er glaubt mit seiner Vergangenheit abschließen zu können, Verwirrung und Sinnenrausch hinter sich lassen und in der Klarheit mädchenhafter Reinheit gefunden zu können. Er hoffte glücklich zu werden, wenn er sich den Eindrücken, die Unschuld und Schönheit auf ihn machten, ohne weitere Rücksicht so ganz überlassen dürfte. Er hat das Ideal entdeckt, das er in Kopf und Herz getragen und dieses Ideal muß durch ihn zu Grunde gehen. Gerade seine Liebe ist es, welche das Wesen, das ihm über alles geworden, vernichtet. Für die Mädchenhafte, die Reine, die Hohe ist es genug ihm zu begegnen: und sie geht zu Grunde. Bis zum letzten Augenblicke war Emilia seine Hoffnung, seine Zuversicht, daß es wieder gut werden könne, mit ihr hat er sich selbst verloren. Wenn er sich entsetzt vor der todten Emilia, wenn er verzweifelt, so entsetzt er sich vor dem Ideal seines Wesens, das mit ihr gestorben, verzweifelt er über seine eigene Vernichtung.

Der Dichter braucht kein Wort mehr über des Prinzen Bestrafung zu verlieren, der Prinz hat sich selbst gerichtet. Er braucht nicht zu sterben, sein Lohn ist Verzweiflung.

Odoardo appellirt an den 'Richter unser Aller', indem er auf den Himmel weist; der Prinz vernimmt den Urtheilsspruch des unerbittlichsten aller Richter: des eigenen Ichs!

Marinelli.

Man hat gefunden, daß Marinelli den Prinzen in Schatten stelle, indem er zu sehr im Vordergrunde stehe. Es ist dies ganz unrichtig, man wird durch den Gedanken an Mephistopheles verleitet, Marinelli mehr Bedeutung beizumessen, als ihm zukommt. Freilich wird von Orsina wie dem Prinzen der Vergleich mit dem Teufel ausdrücklich nahe gelegt; 'küssen möcht' ich den Teufel. — Und wenn Sie selbst dieser Teufel wären, Marinelli', ruft Orsina und das Drama schließt bekanntlich mit der Klage des Prinzen: 'müssen sich auch noch Teufel in ihren, der Fürsten, Freund verstellen'.

Marinelli kann in einer Reihe mit den Schurken der bürgerlichen Tragödie betrachtet werden. Es sind zum Theile typische Züge von Lessing verwendet worden. Ich verweise abermals auf das Buch von Sauer, welches ich schon oben anführen konnte. Allerdings erscheint Marinelli bedeutender, als das Gros dieser Intriganten, aber wenn man bedenkt, wie Lessing selbst bestrebt war, die schlechten Seiten des Marchese hervorzuheben, dann wird man die Bedeutung Marinellis um ein Guttheil geringer anschlagen.

Ueberall wird von ihm mit der größten Verachtung gesprochen, nur der Prinz hat ab und zu ein freundliches Wort

für ihn, aber auch er nur, wenn er ihn braucht. Odoardo kennzeichnet des Marinelli Stellung, indem er ihn als Gattungsrepräsentanten hinstellt: 'sich bücken und schmeicheln und kriechen', ist seine Aufgabe und was erlangt er: ein Glück, dessen ein Graf Appiani nicht bedarf, eine Ehre, die für den Grafen keine wäre.

Man erinnere sich der wegwerfenden Art, in welcher Appiani (II. 10.) mit Marinelli verkehrt. Eine Verachtung drückt sich in jedem Worte aus, daß ein Anderer als der Marchese beleidigt zum Degen greifen würde. Marinelli läßt sich alles ruhig gefallen wie ein Bedienter, nicht wie ein Gleichgestellter und es bedarf eines gemeinen Schimpfwortes, um ihn wenigstens scheinbar zu verletzen. Und dieser ihm angethanen Schmach zum Trotz ist er nicht wirklich beleidigt, sondern stellt sich nur so!

Man erinnere sich endlich der Scenen zwischen Orsina und Marinelli im 4. Aufzuge; wie hoch über dem Kammerherrn steht die Gräfin; sie behandelt ihn wie einen Schuljungen, sagt es ihm in's Gesicht, daß sie ihn zum 'Hofgeschmeiß' rechne und ihm jede Lüge, jedes Verbrechen zutraue, man möchte sagen: sie seciert ihn bei lebendigem Leibe. Und ebenso behandelt ihn Claudia, Emilia, jede Person, die auftritt; selbst Angelo, obwohl er von ihm abhängt, — der Herr Kammerherr scheint eine gute Kundschaft — behandelt ihn fast wie Seinesgleichen: ein Bravo den Vertrauten des Prinzen!

Durch das ganze Stück erscheint Marinelli als eine Hofcreatur, welche nur lebt, wenn es der Herr erlaubt, welche nur Dasein zu haben scheint, um gefügig jedem Wunsche des Herrn zur Realisierung zu verhelfen. Eine eigene Initiative entwickelt er nirgends, aber sobald es gilt, dem Prinzen mit einer Lüge, mit einer Schlauheit beizuspringen, sogleich ver-

räth er eine Gewandtheit, die erschreckend ist, eine Erfindungsgabe, welche frappiert.

Marinelli ist raffiniert, aber sein 'Gehirnchen' vermag nicht gleich alle Eventualitäten auszudenken, er ist erfinderisch, aber seine Gedanken überstürzen sich und fast immer hat er zwei Plane bereit, um das Fehlschlagen zu vermeiden; allein gerade dadurch mißglücken beide.

Sobald er (I. 6.) erfahren hat, daß der Prinz Emilia liebe, sich nach ihrem Besitze sehne, hat er 'nach einer kurzen Ueberlegung' einen Plan beisammen, wie Appiani um seine Braut betrogen werden könne: der Prinz solle nach Dosalo, der Graf als Gesandter nach Massa. Sogleich aber kommt ihm noch ein zweiter Gedanke und in der kurzen Zeit einer einzigen Messe (I. 6. bis II. 3.) hat er mit Angelo einen Anschlag auf den Wagen des Grafen verabredet und erscheint bereits II. 9. nach einem vergeblichen Besuche bei dem Grafen wieder auf der Bühne und zwar im Hause des Odoardo, um sich hier seines Auftrages zu entledigen.

Ebenso schlagfertig ist er mit seinen Lügen auf Dosalo zur Hand. Mit durchtriebener Schlauheit weiß er (III. 8.) einen Ausspruch zu drehen und (V. 5.) auf Ein Wort ein ganzes Gebäude aufzurichten.

Eine weitere characteristische Eigenschaft Marinellis ist seine Gemeinheit. Selbst der Prinz nennt ihn 'unverschämt' für seinen Cynismus: 'Waaren, die man aus der ersten Hand nicht haben kann, kauft man aus der zweiten, — und solche Waaren nicht selten aus der zweiten um so viel wohlfeiler ... freilich auch um so viel schlechter.' Eines andern Menschen Lebensglück zu zerstören, sieht er für 'eine Kleinigkeit' an; im Gespräche mit Appiani (II. 10.) und dann später mit dem Prinzen (III. 1.) macht er unflätige Anspielungen auf die Hochzeit; die Verbindung mit Emilia nennt er eine Ceremonie

und muthet, wie schon erwähnt, (V. 1.) Odoardo seine eigene Schlechtigkeit zu: er freilich würde es in tiefster Unterwerfung erwarten, welchen Antheil seine Durchlaucht an seinem unglücklichen lieben Mädchen zu nehmen geruhen wollte; er würde sich mit sammt seiner Tochter zu fernerer Gnade empfehlen.

Seine Verblüffung kann er nicht verbergen, da Appiani den ehrenvollen Antrag des Prinzen, als besonderer Gesandter nach Massa zu gehen, nicht sogleich freudig acceptiert; für ihn wäre ein solcher 'Befehl des Herrn' bestimmend genug, seine Hochzeit aufzuschieben.

Und eben diese Unfähigkeit, die Gedanken eines ehrlichen Menschen zu errathen, verleitet ihn dazu, nur die Gemeinheit und Schlechtigkeit der Leute in Rechnung zu ziehen, gar nicht die Eventualität zu beachten, daß die Andern vielleicht anständig, wahr, ehrlich zu Werke gehen könnten; und dies ist Schuld an seinen Thorheiten, wie am Mißlingen seiner Plane.

Feinere Empfindung kennt er nicht, ein Herz scheint er nicht zu haben: Winkelzüge, Kniffe sind sein Element, und dabei ist er ungeschickt genug, andere Leute für so dumm zu halten, daß sie ihm stets aufsitzen würden. So glaubt er, Odoardo werde seinem Worte, die Gräfin sei nicht bei Verstande, so ohne weiteres trauen und zwar mehr als seinem eigenen Eindruck im Gespräche mit ihr. So glaubt er, dem Vater erschiene die Idee mit der gerichtlichen Untersuchung und Verwahrung wirklich plausibel und er sei in der That so ruhig, wie er scheint, so willfährig, wie er vorgibt; darum gestattet er die Unterredung zwischen Odoardo und Emilia. Was sollte er auch fürchten. Odoardo wird doch nicht anders handeln, als er, Marinelli.

Wenn seine Gedanken nicht so klein, seine Entwürfe so ungeschickt wären: wir könnten ihn fast für einen Teufel halten;



menschliches Fühlen scheint ihm fremd und Schlechtigkeit sein Kern wie sein Beruf.

Aber es kommt auch für ihn der Moment, wo sein verhärtetes, entmenschtes Herz im Innersten aufgestachelt wird: an der Leiche Emilias. Wir müssen den Aufschrei 'Weh mir!' für ein Zeichen davon ansehen und annehmen, daß er von dem Moment an innerlich erschüttert ist. Wortlos betrachtet er die Gruppe, welche er vor sich sieht; den edlen Wettstreit zwischen Vater und Tochter kann er ja kaum fassen.

Man hat es als Fehler von Lessings Drama hingestellt, daß Marinellis Schlechtigkeit ihren Lohn nicht finde, ja es gibt Darsteller, welche Marinelli zum Schlusse triumphierend abgehen lassen und Aesthetiker, welche diese Auffassung sanctionieren. Wie sehr verkennen sie Lessings Absichten!

Marinelli erscheint zum Schluß in seiner vollen Erbärmlichkeit. Er hat so wenig eigenen Willen, daß er nach einigem Zögern wirklich den Befehl des Prinzen auszuführen bereit ist, sich selbst mit dem Dolche, welcher Emilia getödtet hatte, umzubringen. Voll Verachtung will der Prinz nicht einmal zugeben, daß sich das Blut des Schurken mit dem Emilias mische und reißt ihm den Dolch wieder aus der Hand. 'Geh, dich auf ewig zu verbergen! — Geh! sag ich' ruft er ihm zu. Wir müssen annehmen, daß Marinelli nach dem ersten 'Geh' flehend seine Hände aufhebt, sich gleichsam wie ein Wurm vor dem Prinzen windet und daß er schließlich von der Bühne abgeht als sei seine Existenz zu Ende. Was braucht es eine andere Strafe für eine Kreatur, welche im Stande wäre, sich auf den Befehl des Prinzen hin selbst zu entleiben: Marinelli hat seine Individualität verloren und ob eine solche Kreatur gehenkt wird oder nicht, ist gleichgültig. Marinelli hat sich selbst vernichtet.

Orsina.

Wenn wir den Nachahmungen trauen können, dann hatte für die Geniemänner die Figur der Orsina den größten Reiz. Nach dem Vorbilde Lessings wurden solche dämonischen Weiber, die freilich auch manches von der Adelheid aus dem Goetheschen Götz bekamen, von den Jüngern vorgeführt und in der That hat das Auftreten der Orsina, obwohl es auf wenige Scenen beschränkt ist, etwas Imponierendes.

Wir müssen uns die Frage vorlegen, welchen Zweck diese später in das vollendete Stück hineincomponierte Figur hat. Manche Deutung wurde versucht; es wurde sogar die Vermuthung ausgesprochen, sie sei nur erfunden worden, um Odoardo mit einem Dolche zu versehen und allerdings erfüllt sie auch diese Aufgabe.

Aber das Auftreten der Orsina ist durch wichtigere Absichten des Dichters bedingt. Vor allem sind zwei in die Augen springend. Es ist unumgänglich nöthig, daß wir eine Repräsentantin jener Freundinnen kennen lernen, welche bisher das Herz des Prinzen gefangen nahmen; wir müssen mit eigenen Augen sehen, nicht blos davon hören, wie es wohl in der früheren Fassung geschah, worin der großartige Unterschied zwischen ihnen und der Emilia besteht. Nur dann ist's uns möglich, das Verhältnis des Prinzen zu ihr ganz zu verstehen und jene Auffassung als die allein maßgebende zu finden, welche hier vorgebracht wurde.

Worin besteht nun dieser Unterschied. Schon oben habe ich Emilia als die reine, unschuldige Weiblichkeit hinstellen können. Die Orsina ist ganz anders. In dem Gespräche zwischen Conti und dem Prinzen erhalten wir eine Art Personsbeschreibung, wir hören, was den Prinzen an Orsina anfangs bestach und fesselte. Es war jener 'schöne Mund, der sich ein Wenig spöttisch verzieht', es war jene scheinbare 'Würde', jenes 'Lächeln', endlich 'die sanfte Schwermuth', es war aber auch, das können wir gleichfalls entnehmen, der wollüstige Zug in ihrem Wesen. Der Prinz fand sich von ihr gereizt: durch ihre Schönheit in seiner Sinnlichkeit, durch ihren Geist in seinem Verstande. Wir wissen ja, daß Orsina eine Bücherbildung erlangt hatte; 'sie hat' sagt Marinelli, 'zu den Büchern ihre Zuflucht genommen, und ich fürchte, die werden ihr den Rest geben' und der Prinz setzt hinzu: 'sowie sie ihrem armen Verstande auch den ersten Stoß gegeben'. Später wird sie 'eine Philosophin' genannt und zeigt sich uns als eine rechte Sophistin.

Wir hören aber auch, was den Prinzen von ihr trieb; er vermißte die Grazie an ihr, er merkte, das der spöttische Zug um ihren Mund bis zur Grimasse gehe, daß Augen wie sie die gute Gräfin gerade gar nicht hat, über den wollüstigen Spötter die Aufsicht führen müßten; was er für Würde gehalten, scheint Stolz gewesen zu sein; ihr Lächeln: Hohn, ihre sanfte Schwermuth: Ansatz zu trübsinniger Schwärmerei. Orsina selbst spricht es aus, daß sie wisse, warum sie der Prinz nun verachte, freilich übertreibt sie auch hier und schießt dadurch übers Ziel: 'ein Frauenzimmer, das denkt, ist ebenso ekel als ein Mann, der sich schminkt. Lachen soll es, nichts als lachen, um immerdar den gestrengen Herrn der Schöpfung bei guter Laune zu erhalten'.

In der That hat der Reiz, welchen Orsina durch ihren

Geist auf den Prinzen ausübt, ebenso wie der Reiz durch ihre Sinnlichkeit in dem Moment ein Ende, da er in der Emilia die reine unverfälschte Weiblichkeit kennen lernt, welche sich ihres Eindrucks nicht bewußt ist. Die Orsina weiß wie schön sie ist, Emilia weiß es nicht. Orsina legt es darauf an zu gefallen, Emilia gefällt. Orsina ruft die Kunst zu Hülfe, Emilia die Natur. Orsina hat Bildung, aber Bildung des Verstandes, Emilia hat Bildung des Herzens.

Um dieses Gegensatzes willen hat Lessing vor allem die Orsina erfunden, es ist der Gegensatz, wie er ihn ja ebenso in der Miß Sara Sampson gezeichnet hat; hier heißt Emilia: Sara und Orsina: Marwood.

Orsina soll aber noch etwas anderes leisten. In den Scenen mit Marinelli sowohl, wie in denen mit Odoardo repräsentiert sie, wie gesagt, die Stimme der Welt. Sie bringt Bestätigung für Marinellis Vermuthung, daß man den Plan durchschaue und den Prinzen für den Mörder Appianis erklären werde. Drohend wie die Incarnation der Rache tritt sie ihm gegenüber: sie will auf allen Straßen, auf dem Markte ausrufen, was sie durch Combination herausgebracht hat. Sie zerstört alle Lügen und Vorspiegelungen Marinellis und sagt ihm ins Gesicht, daß weder sie noch irgend jemand sonst daran glauben werde.

Dem alten Odoardo gegenüber vertritt sie gleichfalls die Stimme der Welt, indem sie die Verdammung Emilias ausspricht. Durch sie erfährt Odoardo, daß es für den Ruf seiner Tochter keine Rettung gebe und wenn auch ihre Tugend über jeden Zweifel erhaben sei. Man möchte fast sagen, Orsina erfüllt in den Scenen des vierten Aufzuges die Aufgabe des antiken Chores. Aber wie wohl hat es Lessing verstanden, uns eine Figur mit Fleisch und Blut vorzuführen, kein Schema, keine Gebilde, welches in den

Lüften schwebt. Obwohl er sie erst später erfand, hat er doch alles gethan, was sie mit dem Ganzen in den innersten Zusammenhang bringt. Mit wenigen Strichen hat er uns ein großartiges Bild entworfen und hat es vermocht, unsere Theilnahme für sie zu erregen, ohne dadurch unseren Antheil an dem Schicksale der Emilia im geringsten zu schädigen. Und dies mußte geschehen, denn es mußte glaublich gemacht werden, daß der Prinz sich für Orsina habe interessieren können. Wir fühlen Mitleid mit ihr, welche aus dem innersten ihrer Empfindung heraus zu Odoardo die Worte sagt: 'was gäbe ich darum, wenn Sie auch mein Vater wären!' So erscheint sie uns als eine Unglückliche, nicht als eine Verworfene. Was wir auch Ungünstiges, Unschönes über sie vernommen haben, es verschwindet dem Eindrucke gegenüber, welchen sie selbst auf uns macht. Wir merken, daß sie nicht kalte Berechnung, sondern wirkliches Gefühl mit dem Prinzen verband. Sie erscheint uns nicht als eine Kokette, welche den Prinzen, sondern als ein Weib, wenn auch kein reines, welches den Mann liebte. So ist Orsina menschlich, nicht blos dämonisch dargestellt.

Wie geschickt weiß Lessing ihre selbstischen Absichten zu veredlen, indem er sie nicht blos aus gemeiner Rachsucht, sondern aus ethischen Gründen, Odoardo zur Rache bewaffnen läßt.

Excentrisch, überreizt, manchmal dem Wahnwitze nahe ist freilich Orsina; sie flößt uns dadurch Grauen ein: aber ihre Intrigue ist ein Resultat ihres Schmerzes, denn ihr Herz ist zerrissen, Marinellis Intrigue ist ein Resultat gemeiner Berechnung, denn sein Streben ist, dem Prinzen gefällig zu sein. Dadurch überragt Orsina Marinelli so bedeutend, darum erscheint sie uns in der Scene mit ihm so groß.

Der Fortschritt, welchen Lessing seit der Miß Sara

Sampson gemacht hat, wird uns wieder ganz bedeutend ersichtlich durch die Weisheit, mit welcher er uns eine Begegnung zwischen Emilia und Orsina erspart hat: Beide hätten dadurch verlieren müssen; nur in der Scene zwischen dem Prinzen und Conti wird der Zuschauer ausdrücklich auf den Gegensatz der beiden Frauennaturen hingewiesen. Auch hier wird der Phantasie des Zusehers volle Freiheit gelassen, weil der Prinz parteiisch ist. Mit keinem Worte sucht der Dichter dem Zuschauer seine Ansicht aufzudrängen, sondern überall muß das Publikum sein Urtheil selbst bilden.

Es ist unbegreiflich, wie man finden konnte, daß Orsina bei ihrem Auftreten unvermittelt, im Vorangegangenen nicht genug vorbereitet erscheine. Das Anschlagen dieses Motivs in den Expositionsscenen ist so stark, daß unsere Aufmerksamkeit auf die Orsina bis zum vierten Acte, bis zu ihrem Erscheinen, wach bleibt und wir uns ein Bild von ihr gestaltet haben, welches wir endlich mit der Wirklichkeit vergleichen.

Einzig und allein auffallend bleibt es, daß Orsina zu einer Zusammenkunft mit dem Prinzen bewaffnet geht, Gift und Dolch mit sich führt. Aber auch hier hat Lessing das Verständnis vermittelt, indem er Orsina als überreizt schilderte, als wahnwitzig, freilich nicht im Sinne Marinellis. Ihr Herz war 'gefoltert', da der Prinz sich von ihr gewendet; sie war entschlossen gewesen, mit ihm zu brechen; sie schien gestern so weit entfernt, dem Prinzen jemals wieder vor die Augen zu kommen, aber 'besserer Rath kommt über Nacht'. Sie hat den Prinzen selbst um eine Unterredung gebeten und kommt bewaffnet, denn sie ist 'fest entschlossen', sie wollte Rache nehmen, wenn sich der Prinz wirklich einer Anderen zugewendet haben sollte; sie fühlt sich beleidigt, 'wenn Sie wüßten', sagt sie zu Odoardo, 'wie überschwänglich, wie unaussprechlich, wie unbegreiflich ich von ihm beleidigt worden

und noch werde!' Sie hat ihm ihr Herz gegeben, er hat ihr das seine wohl versprochen, — aber einer Andern geschenkt. Dies ist die Erkenntnis, welche wir aus ihrer leidenschaftlichen 'Entzückung' schöpfen, jener kurzen, aber vielsagenden Wahnsinnsscene: 'Wenn wir einmal Alle, — wir, das ganze Heer der Verlassenen, wir Alle, in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir Alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, sein Eingeweide durchwühlten, — um das Herz zu finden, das der Verräther einer Jeden versprach und Keiner gab! Ha! Das sollte ein Tanz werden! das sollte!'

Der Prinz hat sein Ideal gesucht, vorübergehend glaubte er es in Orsina gefunden zu haben: er sah sich getäuscht; Orsina, die Unglückliche, deren Schritte kein Vater geleitet, hatte ein Herz gesucht, nichts als ein Herz, und was hatte sie gefunden: nicht Verachtung, aber Gleichgültigkeit; 'Nichts an die Stelle von Etwas.' Für Orsina bleibt kein Trost, sie hat sich selbst hingegeben und nichts empfangen; wie eine Bettlerin wird sie von dem abgewiesen, welchen sie geliebt, und in der That ist sie bettelarm, die verachtete Maitresse des Prinzen hat keine Liebe erlangt, nur das Mitleid des Zusehers hat sie gewonnen. Sie ist eine Schuldige, aber keine Verworfene; eine Unglückliche, keine Verbrecherin.

Die Episodenfiguren.

In Lessings Drama sehen wir die Personen mit großer Symmetrie gruppiert. Schon durch die locale Abgrenzung wird sie in die Augen springend. Wir finden auf der einen Seite den Prinzen, neben ihm Marinelli, auf der anderen Seite Emilia, neben ihr Claudia, dort den Herrn und seinen schlechten Berather, hier die Tochter und ihre treue Stütze, die Mutter. Zur ersten Gruppe tritt dann Orsina, zur zweiten Odoardo, Beide als Repräsentanten der Rache. Weiter gehört zu jener Conti, zu dieser Appiani. Ersterer nur episodenhaft, zur Exposition dienend; letzterer gleichfalls episodenhaft, aber mit dem Ganzen des Dramas auf das Innigste verquickt.

Wir müssen uns auch noch sein Wesen klar zu machen suchen. Er dient dazu, den Gegensatz, welcher zwischen den beiden Gruppen des Dramas besteht, verschärfen zu helfen. Gerade die große Scene zwischen ihm und Marinelli gibt Gelegenheit, seine Ehrlichkeit, seine Männlichkeit, seinen offenen und muthigen Character gegenüber der feigen, kriecherischen Bedientennatur Marinellis zu zeigen. Lessing durfte nicht versäumen, uns jenen Mann vorzuführen, welcher als der beglückte Rivale dem Prinzen gegenüber steht.

Wir lernen in ihm einen streng redlichen Mann kennen, aber wir merken auch vom ersten Momente an, daß seine Ruhe nicht dazu geeignet sei, ein Gegengewicht gegen den

Eindruck abzugeben, welchen die Begegnung mit dem Prinzen auf die Leidenschaft Emilias ausgeübt hat. Sein Glück bedrückt ihn, er fühlt sich an seinem Hochzeitstage fast traurig gestimmt; die wieder erwachende Munterkeit der Emilia, für sie eine Erlösung, dämpft er durch seine ernsten Worte und wiederholt sentimental den Gedanken von Perlen und Thränen. Er muß Jedem Achtung einflößen, aber große Gefühle zu erregen ist er nicht im Stande. Und, wenn wir aufrichtig sind, dann müssen wir gestehen, daß er auch uns eigentlich gleichgiltig ist; er interessiert uns nicht, obwohl sein Geschick ein so trauriges ist.

Sein Tod ist zur Entwickelung des Ganzen nothwendig, wenn er gleich durch nichts von ihm verschuldet worden. Um den peinlichen verletzenden Eindruck zu vermeiden, welchen ein solcher Tod für uns hätte, mußte Lessing den Grafen mehr im Hintergrunde halten und blos als Episodenfigur einführen.

Auch dadurch hat Lessing gemildert, daß wir von dem Tode nur wie beiläufig hören, zwar den tiefen Antheil sehen, welchen Emilia, Odoardo und vor Allen der Prinz an ihm nehmen, aber doch eigentlich keine Aeußerungen der Trauer bemerken. Es zeigt sich eine feine Berechnung in der Art, wie Lessing in diesem Drama Licht und Schatten vertheilt und es weise versteht, selbst die kleinste Nuance zu nutzen.

So hilft das Verhältnis zur Todesnachricht den Unterschied zwischen dem Prinzen und Marinelli hervorzuheben; diesem ist ein Menschenleben nichts, selbst über Leichen geht er ruhigen Schrittes seinem Ziele zu; der Prinz dagegen ist entsetzt über den Mord, welcher nicht in seiner Berechnung gelegen und von dem Moment an, da er hört, daß der Graf erschossen worden sei, trennt sich sein Weg, trennt sich sein Schicksal von dem Marinellis.

Es ist vielleicht ein von Lessing beabsichtigter Contrast, daß der Prinz im ersten Acte die Unterschrift zu einem Todesurtheile 'recht gern' hergeben wollte, und jetzt bei der Nachricht vom Tode des Appiani, aus dem ihm sogar Vortheil erwächst, auf das tiefste erschüttert wird. Als wollte uns Lessing ahnen lassen, welche Läuterung im Wesen des Prinzen sein Verhältnis zur Emilia hätte hervorrufen können!

Von den Nebenpersonen, welche Lessing in seiner dramatischen Sparsamkeit für unumgänglich nöthig hielt, ist vor allem noch Claudias zu gedenken. Sie ist mit ihrem Manne contrastiert. Während er strenge, leidenschaftlich, fast jugendlich ungestüm ist, bildet sie das sänftigende Element; freilich geht ihre Milde auch zu weit, wie seine Strenge, und würde fast das Unglück beschleunigt haben. Sie hängt an ihrer Tochter ebenso in Liebe, wie Odoardo, aber es mengt sich eine große Portion Eitelkeit mit ein. Es soll dies wohl dazu dienen, die Entfernung der Tochter vom Vater zu motivieren. Die Mutter will für Emilia eine bessere Erziehung, als sie in Sabionetta zu erlangen wäre, darum zieht sie in die Stadt. Es steckt auch etwas weibliche Beschränktheit in ihr, welche sich besonders in ihrem Rathe äußert, dem Grafen nichts von dem Vorfall in der Kirche zu erzählen. Dadurch wird die ganze Verwickelung bedeutend vermehrt. Lebensvoll bleibt auch diese Figur und es ist ein feiner Zug, daß Lessing gerade durch sie in der Scene (III. 8.) mit Marinelli die Höhe des Entsetzens ausgedrückt hat, welches der Tod Appianis erregte. Selbst sie, welche doch sonst überall besänftigend auftrat, selbst sie wird so weit gebracht, daß sie dem Marinelli ihr 'Ha, Mörder! feiger, elender Mörder! . . . Abschaum aller Mörder!' zuruft. Sie äußert nur die nächstliegende Vermuthung; das läßt jedoch Marinelli vollständig kalt, während

ihn kurz darauf der Ruf Orsinas, der Prinz sei Appianis Mörder, gewaltig aufregt.

In der Claudia ist eine Umbildung der alten Vertrauten zu bemerken. Sie hat einigemal hauptsächlich den Zweck Monologe vermeiden und in Dialoge verwandeln zu helfen; dies wird am deutlichsten in den Scenen des zweiten Aufzuges. Aber Lessing versteht es, die typische Rolle der französischen Tragödie, wie sie auch noch von ihm selbst in der Miß Sara Sampson verwerthet wurde, in eine für das ganze Drama selbständig wichtige zu verwandeln.

Gleichfalls eine Umgestaltung aus einem Vertrauten ist Conti, der nur für die Exposition geschaffen ist, und trotzdem eine scharf umrissene Figur darstellt. Selbst so kleinen Rollen wie Rota, Angelo, Pirro weiß Lessing ein Leben einzuhauchen, welches sie weit über die Nebenpersonen stellt, wie sie vor seiner Emilia der dramatischen Technik geläufig waren.

Schluß.

Ueberblickt man nun das Vorangegangene, so wird klar werden, worauf es mir bei der Betrachtung der Lessingschen Normaltragödie, wie man die Emilia Galotti wohl genannt hat, einzig und allein ankam. Es war mein Streben zu zeigen, wie planvoll und durchdacht alles in dem Drama angelegt ist und ich folgerte daraus die Pflicht, daß wir uns in jedem einzelnen Punkte genaue Rechenschaft geben müssen über das, was Lessing bezweckt habe. Wir können überzeugt sein, daß in der langen Zeit von jenem Momente, da sein 'junger Tragikus' den Gedanken faßte, eine Virginia zu

dichten, bis zu jenem Jahre, da ein gereifter Mann die letzte Hand an die schließliche Redaction legte, alles reiflich erwogen und durchdacht wurde. Wie leicht hätte Lessing eine andere Wendung finden können, als die, welche er endlich wählte, wenn er nicht seine Wahl für die richtige gehalten hätte.

Mein Bestreben war darauf gerichtet, Lessings Absichten überall zu erkennen und seine Ausführung seines Planes zu rechtfertigen. Es schien mir ein einheitlicher Gedanke durch das ganze Werk zu gehen und ihn vor allem wollte ich betonen. Alles in dem Drama ist so echt menschlich, so ganz aus der Fülle der Weltkenntnis geschöpft, daß ich kleinliche Bedenken nicht gelten lassen kann. Die Schwierigkeiten, welche in dem Drama von den Kritikern gefunden wurden, sind meiner Meinung nach bei liebevollem Eingehen in Lessings Absichten leicht wegzuschaffen: die menschlich wahrste Lösung ist immer die beste.

Hoffentlich hat meine Darstellung gezeigt, daß Lessing, wenn auch nicht die Natur ist, doch nach ihr gesucht habe. Nicht dramatischen Witz giebt er uns, sondern er strebt darnach, ganze und wahre Menschen zu zeichnen; nicht ihn sehen wir hinter jeder Scene, hinter jedem Worte, sondern wir sehen nur die Handlung; keine leere Rede, keine Beschreibung, sondern echtes dramatisches Leben. Voll anschaulich ist Alles in diesem Werke. Obwohl ferne von jedem Theater verfaßt, ist es doch ganz und nur für das Theater gedichtet.

Lessings Emilia Galotti ist die erste deutsche Tragödie.

Anhang.

Die dreiactige Bearbeitung.

Versuch einer Reconstruction derselben.

Einleitung. Es ist eine auffallende Thatsache, daß Emilia in der uns vorliegenden Bearbeitung des Stückes nur dreimal auf der Bühne erscheint, im zweiten, dritten und fünften Aufzug. Es kann dies kein Zufall sein, wir wissen ja, daß es eine Bearbeitung in drei Acten gab. Dazu würde das dreimalige Auftreten der Emilia vortrefflich passen; in jedem Acte erschiene sie einmal.

Nun wissen wir aber ferner durch Nicolai, daß die Orsina früher nicht, oder wenigstens nicht in der jetzigen Weise im Drama aufgetreten sei. An einem anderen Orte (Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Literatur Bd. XXIV. S. 241 ff.) habe ich nachgewiesen, daß man im ersten Aufzug in der sechsten Scene die Einfügung jener Stelle, in welcher die Orsina genannt wird, noch deutlich als späteren Zusatz zu erkennen vermöge, und mein Nachweis erfreute sich der Billigung von Seiten der Lessingkenner. Es liegt die Versuchung nahe, die ganze dreiactige Bearbeitung zu reconstruieren, was im Folgenden geschehen soll.

Der vierte Aufzug. Betrachten wir vor allem den vierten Aufzug, welcher unzweifelhaft früher anders ausgesehen

haben muß, weil die Scenen, in denen die Orsina auftritt 3 bis 8, unmöglich die jetzige Form gehabt haben können.

Vor allem auffallend ist der 8. Auftritt zwischen Claudia und Odoardo. In der jetzigen Bearbeitung befinden sich Odoardo und Orsina auf der Bühne. Claudia tritt herein, sieht sich um und sobald sie ihren Gemahl erblickt, fliegt sie auf ihn zu. Sie muß doch jedesfalls die mitanwesende Orsina bemerken, aber sie thut ihrer mit keinem Worte Erwähnung, obwohl Odoardo zweimal mit der Orsina Worte wechselt. Man könnte nun freilich sagen, die aufgeregte Claudia habe nicht Zeit, sei nicht in der Stimmung, die Anwesenheit einer Fremden zu bemerken, ich glaube aber, daß auch die aufgeregteste Mutter sich Zwang anthun würde, um nicht vor einer ihr ganz Unbekannten die intimsten Familienverhältnisse besprechen zu müssen. Auch nachdem Odoardo schließlich eine gegenseitige Vorstellung herbeigeführt hat, wird von Seiten Claudias keine Rücksicht auf die Orsina genommen. Ich glaube auch hier nicht an Zufall, sondern bin der Ansicht, daß sich die Scene ursprünglich wirklich nur zwischen Mann und Frau abspielte. Wir müssen dann freilich annehmen, daß der Schluß der Scene irgendwie anders gestaltet gewesen sei, denn ganz kann dieser Auftritt nicht gefehlt haben.

Der Auftritt 7, jener Dialog zwischen Orsina und Odoardo, könnte fehlen, und trotzdem ließe sich der Auftritt 8 erklären, er könnte unmittelbar an den sechsten anschließen. Marinelli geht ab, um den Obersten zu melden, und gleich darauf tritt Claudia ein, welche ja nur errathen hat, daß ihr Gemahl da sei. Also diese Schwierigkeit wäre gehoben, selbst wenn wir annehmen, daß der Auftritt 7 gefehlt habe.

Nun wurde schon oben in dem Abschnitt über die Orsina nachgewiesen, welchen Zweck ihr Auftreten hat, sie soll die Stimme der Welt repräsentieren. Man hat gesagt,

die Orsina sei nur erfunden worden, um Odoardo mit einem Dolche zu versehen, und es ist in der That ein schöner Zug: Odoardo ohne Waffen, ausrufend: 'Wunder, daß ich aus Eilfertigkeit nicht auch die Hände zurückgelassen!' Man überlege aber nur, wie wenig diese Worte zum Vorangegangenen passen.

Odoardo war am Hochzeitsmorgen nach Guastalla hereingeritten von Sabionetta, wo die Trauung stattfinden sollte; da aber die Tochter, welche er hatte sehen wollen, zu lange ausbleibt, so reitet er allein davon und die Brautleute sollen mit den Gästen später nachkommen; er will sie in Sabionetta erwarten. Nun sagt er selbst (IV. 6.), ein Bedienter sei ihm entgegengesprengt mit der Nachricht, daß die Seinigen in Gefahr wären; er mußte also auf dem Wege gewesen sein, um den Seinigen entgegen zu reiten, er ist also durchaus nicht Knall und Fall vom Hause aufgebrochen. Woher kommt es nun, daß er, ein Oberster, ganz ohne Waffen ist? Ich möchte glauben, die ganze Geschichte mit dem vergessenen Dolche sei ein späterer Zusatz und die Scene IV. 7. daher vollständig eingeschoben.

Nun ist aber im sechsten Auftritte des vierten Aufzuges Odoardo mit der Orsina beisammen. Auch hier wird eine Zeit lang auf die Anwesenheit derselben keine Rücksicht genommen. Odoardo begegnet ihr an der Thüre und spricht sie an: 'Verzeihen Sie, gnädige Frau —'. Sie weist ihn an Marinelli, dem er sich mit den Worten zuwendet: 'Vergeben Sie, mein Herr, einem Vater ꝛc.' Ich will aus dieser Wiederholung kein Kapital schlagen, wie aus einer anderen, weil sie ursprünglich sein könnte, aber aufmerksam möchte ich doch darauf machen, denn nach dem Ausruf der Orsina, welcher von keinem gehört wird, setzt Odoardo dem Marinelli auseinander, warum er gekommen sei, und die Orsina wird erst wieder beachtet, da Marinelli sie fortbringen

will. Vor und nach dieser Stelle spricht Odoardo denselben Gedanken aus, dort: 'Sie haben Recht, mein Herr, Sie haben Recht', hier: 'Recht wohl' und er fügt hinzu: 'Eilen Sie nur, mein Herr.' Dies könnte sehr gut der Schluß seiner Rede sein, auch wenn die Orsina nicht erwähnt worden wäre. Das Erste: 'Sie haben Recht, mein Herr, Sie haben Recht', könnte er sagen, während Marinelli noch herinnen ist, das zweite: 'Recht wohl. Eilen Sie nur, mein Herr' nachdem Marinelli die Bühne verlassen, was ohnedies vom Dichter nicht ausdrücklich bezeichnet worden ist. Gleich nach diesen Worten träte dann Claudia auf. Und daß Lessing eine solche Weise geläufig war, kann man aus dem Nathan entnehmen, wo es (IV. 7.) heißt:

'Nathan: Eilt! lauft!
Klosterbruder: Recht gern!
Es ist arabisch aber, was der Herr
Hineingeschrieben. (Ab.)
Nathan: Einerlei! nur her! —'

Diese Form des Nachrufes wiederholt sich im 5. Aufzuge, des Nathan, 4. Auftritt (Hempel III. 181.)

Nun bleiben noch die Auftritte 2 bis 5 zu betrachten.

Im zweiten meldet Battista die Gräfin und der Prinz überlegt mit Marinelli, wie sie ihrer los werden könnten; im dritten Auftritte versucht Marinelli vergebens, die Gräfin von Dosalo fortzubringen; im vierten unterstützt der Prinz durch seine rauhen Worte Marinellis Bemühung und im fünften erfährt Orsina alle Neuigkeiten, die sie noch nicht errathen. Ich mache auf einige Wiederholungen aufmerksam: V. 2. kehrt der Schluß von IV. 7. wieder; V. 1. wird abermals vorgebracht, was wir IV. 8. selbst miterlebt.

Die Scenen mit Orsina könnten fehlen, ohne daß dadurch der Zusammenhang empfindlich gestört würde. Was

erfahren wir denn Neues in diesen Scenen? was erfahren wir überhaupt? Zuerst: daß die Orsina an den Prinzen einen Brief geschrieben, das wissen wir aus I. 1., wo wir auch sahen, daß der Prinz denselben ungelesen wegwarf. Wir erfahren nur, daß der Brief den Prinzen zu einem Rendezvous auf Dosalo einladen sollte. Wir hören ferner, daß auf Dosalo Gekreisch und Gequieke zu vernehmen sei, was aber in merkwürdigem Gegensatze zu dem vom Prinzen (IV. 1.) berichteten steht: die Tochter sei der Mutter ohnmächtig in die Arme gestürzt und darüber habe diese ihre Wuth vergessen, und ausdrücklich sagt er: 'Ihre Tochter schonte sie, nicht mich, wenn sie es nicht lauter . . . . . sagte.' Das weibliche Gekreisch, auf das sich Orsinas Vermuthungen (IV. 3.) gründen, steht also im Widerspruch zu dem übrigen.

Doch weiter. Wir erfahren, daß Appiani von Räubern erschossen worden; wir wissen aber bereits aus III. 1., daß Appiani das Opfer des Ueberfalls geworden sei, und daß er todt ist, wissen wir aus IV. 1. Ebenso ist uns die Thatsache bekannt, daß Emilia mit ihrer Mutter auf Dosalo anwesend sei, was Orsina durch Combination herausbringt und auch die Auffassung ist uns geläufig, daß der Prinz nichts Gutes mit Emilia vorhabe. Orsina ruft ferner in die Lüfte, daß der Prinz ein Mörder sei, weil er Schuld an dem Tode Appianis trage. Dieselbe Meinung aber hatte schon (IV. 1.) Marinelli dem Prinzen in's Gesicht gesagt.

Orsina theilt Marinelli mit, daß der Prinz am Morgen in der Kirche Emilia gesprochen habe. Das wissen wir aus I. 7., ferner aus II. 6., und nicht einmal Marinelli erfährt dadurch eine Neuigkeit, denn IV. 1. hatte er darauf alle unangenehmen Verwickelungen zurückgeführt. Nur neu ist uns, daß Orsina den Prinzen als Mörder auf dem Markte aus-

schreien will. Weder neue Thatsachen, noch neue Auffassung wird uns durch die Auftritte zwischen der Orsina und Marinelli vermittelt.

Ich sage damit natürlich nicht, daß ich die Scenen für überflüssig hielte, das Gegentheil habe ich schon oben gezeigt, aber es bleibt doch immer auffallend, daß Lessing eine ganze Reihe von Auftritten entworfen hat, in welchen dem Zuschauer gar nichts Neues geboten wird, und dies ist in allen Scenen, in denen die Orsina erscheint, der Fall. Das muß als Andeutung dafür angesehen werden, daß sich eben diese Scenen im ursprünglichen Zusammenhange nicht vorfanden, sondern erst später hineincomponiert wurden.

Es bleiben also von dem ganzen vierten Aufzuge nur die Auftritte 1 und 8 als evident der ursprünglichen Bearbeitung angehörend übrig. Mit einem Wort, in der dreiactigen Bearbeitung entsprach dem vierten Aufzuge, wie er jetzt erscheint, nichts. Wahrscheinlich bildeten die jetzigen Scenen IV. 1. und 8. mit einer verlorenen, welche den Zusammenhang herstellte, den Anfang des ursprünglichen dritten Aufzuges.

Im Vorangegangenen ließ ich die zweite von Nicolai aufgestellte Möglichkeit außer Acht; er sagt, die Orsina sei früher nicht oder wenigstens nicht in der jetzigen Weise aufgetreten. Ich habe bei meiner Betrachtung als Voraussetzung genommen, daß Orsina nicht aufgetreten sei; meiner Ansicht nach, will Nicolai mit dem zweiten Theile seines Satzes nichts anderes sagen, als daß Orsina erwähnt worden sei. Das hat jedesfalls die Wahrscheinlichkeit für sich, denn es müßte auffallen, wenn ein solcher Prinz mit einem solchen Rathgeber nicht in Liebesverhältnisse sollte verwickelt gewesen sein. Ich glaube daher, daß der Orsina oder einer ähnlichen ehemaligen Freundin des Prinzen gedacht worden sei, ohne daß sie aber als Figur des Dramas mitgespielt habe. Andere

Möglichkeiten, die ich erwogen habe, schienen mir dem freilich unbestimmten Ausdrucke Nicolais zu widersprechen.

Allgemeiner Gesichtspunct. Aus meiner bisherigen Darstellung wird aber klar geworden sein, daß Lessings Art zu arbeiten, die wir aus mehreren ausgeführten Entwürfen kennen, auch für die Emilia anzunehmen sei. Er theilte nämlich den Stoff gleich Anfangs vor Abfassung genau ein, wies jedem Auftritte den ihm angehörenden Theil der Handlung zu. Wenn wir nun merken, daß gewisse Auftritte gar nichts Neues enthalten, daß sie nur Bekanntes wiederholen, so drängt sich natürlich die Frage auf, zu welchem Zwecke sich Lessing dieses Mittels bedient habe, eventuell können wir annehmen, daß nur bei der späteren Bearbeitung aus irgend einem Grunde, welcher errathen werden muß, diese Scenen eingefügt wurden. Selbstverständlich konnte er, wenn dies geschah, die Eintheilung nicht mehr ändern, denn sie war genau bis in's Einzelnste fertiggestellt und ausgearbeitet; setzte er zu, so mußte er das Bekannte recapitulieren und nur eine bestimmte Auffassung der Thatsachen darin vermitteln. - Immer aber können wir daran die spätere Entstehung dieser Scenen erkennen.

Wir dürfen nun diesen Gesichtspunct auch bei der Betrachtung des übrigen Stückes einnehmen, vor allem gegenüber dem ganzen ersten Acte, jener wundervollen Exposition, welche unmöglich ganz gefehlt haben kann, obwohl Emilia in diesem Acte nicht auftritt. Auch hier lassen sich einige auffallende Dinge nachweisen.

Der erste Aufzug. Ich möchte die Vermuthung aussprechen, daß der erste Aufzug ursprünglich mit der jetzigen Scene I. 6. begonnen habe, mit dem Gespräch zwischen Marinelli und dem Prinzen. Unsere Spannung würde dann bedeutend erregt,

wenn auch wir keine Ahnung von Gonzagas Liebe zu einer Emilia haben. Mit Marinelli würde uns diese Neuigkeit mitgetheilt und vollständig genügend exponiert. Wahrscheinlich war das vorkommende Bild der Emilia die Ursache, daß dann die ersten Scenen mit dem Maler hinzuerfunden wurden. Es bliebe dann von dem ersten Aufzuge nur der Schluß, also die Scenen 6, 7 und vielleicht 8, übrig. Wir brauchen auch über das Gesuch der Emilia Bruneschi nichts weiter zu erfahren, als was im siebenten und achten Auftritte gesagt ist. 'Da war ja noch die Bittschrift einer Bruneschi' klingt wie die Einführung eines neuen Momentes, und daß die Sache keine Kleinigkeit sei, wird uns auch gesagt. Es ist die Scene ganz verständlich, auch wenn sie nicht durch die erste vorbereitet wird.

Es würde dann nach dem jetzigen achten Auftritte, dem früheren dritten, die Scene wechseln, wie dies ja auch im Nathan der Fall ist. Im Doctor Faust dürfte gleichfalls der erste Act in zwei Theile zerfallen sein; es wäre also eine solche Annahme durchaus nicht gegen Lessings dramatische Technik. Man denke nur daran, daß seit der Miß Sara Sampson in Lessing eine Umwandelung vorgegangen, man errinnere sich an Lessings Ausführungen in der Hamburgischen Dramaturgie, welche gerade die Frage der Einheiten behandelt hatten und nun sehr gut in Praxis umgesetzt werden konnten. In der Miß Sara Sampson war ja gleichfalls ein Wechsel der Scenerie vorgekommen, wenn auch nach französischem Geschmacke nur durch ein Aufziehen des mittleren Vorhanges markiert, wir sind eben thatsächlich anfangs im allgemeinen Gast- und dann in Mellefonts Zimmer.

Der zweite Aufzug. Der erste Aufzug, den ich zu construieren suche, würde nun aber, bestehend aus den drei ge-

nannten Scenen des jetzigen ersten Actes und den eilf des jetzigen zweiten unverhältnismäßig lang sein: vierzehn Scenen gegenüber acht des zweiten und eilf resp. zwölf des dritten Aufzuges. Auch hier scheint mir noch deutlich wahrnehmbar, daß ein späterer Zusatz gemacht wurde.

Es ist gewis auffallend, daß in den Scenen 3 und 10, d. h. in der zwischen Pirro und Angelo und jener zwischen Appiani und Marinelli durchaus verschiedene Voraussetzungen gemacht werden.

Das Gespräch zwischen Angelo und Pirro hat dann seine wahre Bedeutung, wenn Marinellis Plan darauf hinausläuft, die Hochzeitsgäste überfallen, den Grafen tödten und Emilia rauben zu lassen. Nun aber kann das nur geschehen, wenn Appiani den Antrag des Prinzen, nach Massa zu gehen, nicht annimmt; davon überzeugt sich Marinelli aber erst im Auftritte II. 10., also nach der Verhandlung zwischen den beiden schurkischen Bedienten. Ich habe schon oben gezeigt, daß gerade der Zug, mehrere Eventualitäten vorzusehen, Marinelli characterisieren hilft.

Jedesfalls aber hat es für den Zuschauer etwas Verblüffendes, wenn er plötzlich hört, daß ein ganz anderer Plan im Werke sei, als jener, von dem er im ersten Aufzuge vernommen. Der Graf sollte ja nach Massa gehen, nun soll er auf dem Hochzeitswege überfallen werden. Was ist geschehen? woher diese Aenderung? Der Zuschauer muß auf die Lösung fast den ganzen Aufzug lang warten.

Noch etwas bleibt zu erwägen. Es ist höchst merkwürdig, daß die beiden Bedienten in dem Saale mit einander ein Mordattentat verabreden, in welchem eben Herr und Frau des Hauses vor dem Bedienten ein Gespräch gepflogen; in der typischen Weise des Banditen erscheint Angelo: 'in einem kurzen Mantel, den er über das Gesicht gezogen, den Hut in

die Stirne', so daß es ihm jeder von weitem ansieht, er habe nichts gutes im Sinne. Der Auftritt zwischen Pirro und Angelo zerreißt außerdem das Gespräch Odoardos mit Claudia in zwei Theile, was freilich Lessing sehr geschickt motiviert hat.

Ein kleiner Widerspruch in der scenerischen Angabe ist noch zu erwähnen übrig; die Scene des zweiten Aufzuges ist: ,ein Saal in dem Hause der Galotti'; hier haben die beiden Gatten, Mutter und Tochter, der Graf nnd seine Braut, endlich Marinelli und Appiani die wichtigsten Unterredungen. Trotzdem heißt es II. 1.: 'Ihr, Pirro, bleibt hier in dem Vorzimmer, alle Besuche auf heute zu verbitten', und auch Appiani sagt II. 7.: 'Ich war mir, Sie in dem Vorzimmer nicht vermuthend.' In diesem Raume spielt sich dann auch die Begegnung der beiden Mordgesellen ab; man ist unwillkürlich an Lessings Ausführungen über diesen Punct in der Hamburgischen Dramaturgie erinnert (44. Stück).

Alle diese Schwierigkeiten schwinden, wenn wir annehmen, die Scene II. 3. 'Pirro. Angelo' habe in der dreiactigen Bearbeitung gefehlt. Dann fließt II. 2. und 4. in Eine Scene zusammen, wir sind wirklich in einem Saale, die auffallende Anwesenheit des Bedienten, während der Scenen zwischen den Gatten, vielleicht sogar der ganze Auftritt II. 1. bleibt weg, das Rufen Pirros II. 4. während er doch auf der Bühne steht gleichfalls und wir erleben den regelrechten Verlauf des Planes, dessen Anzettelung wir im ersten Aufzuge mitgemacht.

Lessing sah aber dann sicherlich, daß eine Erklärung nothwendig sei. Im nächsten Aufzuge wird der Mordanschlag als bekannt vorausgesetzt und in der raschen Entwickelung durfte eine Auseinandersetzung nicht hemmen. Er war daher genöthigt, in seinem neuen zweiten Aufzuge eine Aufhellungsscene einzufügen.

Es entsteht nun noch die Frage, warum Lessing bei der

Ueberarbeitung die Scene zwischen Angelo und Pirro nicht später nach II. 10. eingereiht habe. Es zeigt sich jedoch, daß nicht gut anderswo Platz war; gleich nach dem Ablehnen des Antrages durch Appiani konnte nicht der neue Plan eingeführt werden, es hätte sonst geschienen, als habe Marinelli zwischen II. 10. und sagen wir 12. mit Angelo verhandelt, dieser mit seinen Spießgesellen &c. Später gab es keinen Platz mehr für die Scene. Er fügte sie daher dort ein, wo sie sich am leichtesten anschloß: der Vater soll auf das Kommen der Tochter warten, diese Pause wird durch den Auftritt 3 ausgefüllt.

Nach dem Vorangegangenen würde sich nun der Scenenbestand und die Acteintheilung der dreiactigen Bearbeitung so stellen:

Erster Aufzug.

(Cabinet des Prinzen.)

1. (I. 6.) Prinz. Marinelli.
2. (7.) Prinz.
3. (8.) Camillo Rota. Prinz.

(Saal in dem Hause der Galotti.)

4. (II. 2 und 4.) Odoardo. Claudia. (Pirro).
5. (5.) Claudia.
6. (6.) Emilia und Claudia.
7. (7.) Appiani und die Vorigen.
8. (8.) Appiani. Claudia.
9. (9.) Pirro, Marinelli und die Vorigen.
10. (10.) Marinelli. Appiani.
11. (11.) Appiani. Claudia.

Zweiter Aufzug.

(Vorsaal auf Dosalo.)

1. (III. 1.) Prinz. Marinelli.

2. (2.) Marinelli. Angelo.
3. (3.) Marinelli. Prinz.
4. (4.) Marinelli. Emilia. Battista.
5. (5.) Marinelli. Emilia. Prinz.
6. (6.) Marinelli. Battista.
7. (7.) Marinelli. Battista. Claudia.
8. (8.) Claudia. Marinelli. (Emilia).

Dritter Aufzug.

(Die Scene bleibt.)

1. (IV. 1.) Prinz. Marinelli.
2. ? (IV. 6.) Odoardo. Marinelli (ohne Orsina).
3. ? (fehlt) (Odoardo?)
4. (IV. 8.) Claudia. Odoardo.
5. (V. 1.) Marinelli. Prinz.
6. (2.) Odoardo.
7. (3.) Marinelli. Odoardo.
8. (4.) Odoardo.
9. (5.) Prinz. Marinelli. Odoardo.
10. (6.) Odoardo.
11. (7.) Odoardo. Emilia.
12. (8.) Prinz. Marinelli. Die Vorigen.

Ende.

Die Exposition beschränkt sich auf den ersten Aufzug, welcher uns alle Personen des Dramas vorführt; der zweite wird von Marinelli, der dritte von Odoardo beherrscht. Jeder Aufzug beginnt mit einem Dialoge zwischen dem Prinzen und Marinelli und die Actschlüsse bieten dieselbe Spannung wie jetzt; im ersten die Verweisung auf die Hochzeit, im zweiten die Begegnung zwischen Mutter und Tochter, im dritten endlich der Tod.

Eine große Steigerung liegt in den einzelnen Aufzügen, denn immer bildet der Eintritt Emilias den Höhepunkt des Interesses. Im ersten sind wir durch den Anschlag Marinellis, den Plan des Prinzen, die Erwartung des Vaters auf das Erscheinen Emilias vorbereitet, im letzten Momente kommt sie endlich. Ebenso läuft im zweiten das Interesse darauf hinaus, Emilia in Dosalo erscheinen zu sehen; im dritten bedeutet ihr Auftreten für die dramatische Spannung alles; Lessing hat jedoch auch alles gethan, um den Zuschauer auf die Wichtigkeit, welche das jedesmalige Erscheinen der Emilia hat, nachdrücklichst hinzuweisen. In der fünfactigen Bearbeitung ist dies nicht so stark möglich, weil zwei Acte mehr da sind, in welchen von Emilia nur die Rede ist.

Nathan der Weise. Von diesem Drama haben wir den ausgeführtesten Entwurf (Hempel XI. 2. 777 ff.); wir können daher sehen, wie sich bei Lessing der im einzelnsten festgesetzte Plan bei der Ausarbeitung verschob. Bekanntlich hat eine Veränderung der Tendenz stattgefunden, welche hauptsächlich dem Schlusse ein anderes Aussehen gab. Doch auch in den früheren Acten nahm Lessing Umgestaltungen vor und fügte neue Auftritte ein. Die erste bedeutende Aenderung erfuhr der zweite Aufzug, sie hat den Zweck, die Personen besser zu characterisieren. Der zweite Auftritt zwischen Saladin, Sittah und Al-Hafi war im Entwurfe blos angedeutet, er wurde nun ausgeführt und vertieft, obwohl das Thatsächliche unangetastet blieb; einen Zug, der erst dem dritten Auftritte zugedacht war, hat Lessing vorweggenommen; der Derwisch, welcher im Entwurf etwas schattenhaft ist, gewinnt Leben. Der weitere Verlauf des Aktes sollte sein: 4. Auftritt Nathan und Rahel über den nahenden Curd; dies ist geblieben, nur wurde durch das Auftreten der Daja ein technischer Behelf genutzt. 5. Auf-

tritt: Nathan und Curd. 6. Dina und Nathan, Bote vom Saladin. Der fünfte Auftritt wurde in zwei zerlegt und das Auftreten Dajas, die ursprünglich Dina hieß, dazwischengeschoben, so daß nun auf einander folgen: 5. Nathan und Tempelherr. 6. Die Vorigen und Daja. 7. Nathan und der Tempelherr. In diesem Auftritte wird, was durch das ganze Stück zu verfolgen ist, der Tempelherr als toleranter geschildert als er im Entwurfe war, sonst wird nur ausgeführt, was im Plane mit den Worten angedeutet ist: 'Curds Gestalt und Einiges, was er (Nathan) von ihm beiläufig gehört, machen ihn aufmerksam. Curd ab.' Neu ist dann der Auftritt 8. Daja, Nathan, doch wird hier nur das eingefügt, was früher, bei der vorläufigen Ausarbeitung schon für den Auftritt 6. Dina und Nathan festgesetzt war. Neu ist ferner der Auftritt 9. Nathan, Al-Hafi, er wiederholt das was wir schon aus II. 2. wissen und giebt nur eine bessere Vorstellung vom Derwisch; Thatsächliches ist nichts hinzugekommen, nur Erzählung in Handlung umgesetzt.

Im dritten Aufzug ist der dritte Auftritt neu, er gibt aber nur das, was im Plane heißt: 'Curd . . entfernt sich mit einer Eilfertigkeit, welche die Frauenzimmer betroffen macht', indem er eben die Betroffenheit vorführt. Der frühere Auftritt 4 ist in drei besondere zerlegt, um Nathan Gelegenheit zu einem Monologe zu geben und einer Ungeschicklichkeit des vierten Aufzuges abzuhelfen: das Horchen Sittahs war nicht motiviert gewesen, dadurch wäre ein Wiedererzählen des Dargestellten nothwendig.

Der Zusatz im 1. Auftritte des 4. Aufzuges dient dem oben angegebenen Zwecke: der Tempelherr muß ebenso tolerant erscheinen wie die Vertreter des jüdischen und mohammedanischen Glaubens; darum wurde auch der zweite Auftritt ganz umgestaltet. Die Veränderungen des folgenden gestalten das

Thatsächliche nicht um, es wird nur eine andere Vertheilung getroffen. Die Erzählung des Klosterbruders lag im Plane, war im Entwurf aber nicht skizziert.

Die Auftritte 7 und 8 finden sich im Entwurfe doppelt vor, Lessing wollte jedesfalls nur zwei Möglichkeiten für sich kurz fixieren. Bei der Ausarbeitung blieben sie an dieser Stelle fort, wurden aber umgestaltet im 5. Aufzuge genutzt.

Ganz neu sind die Auftritte 1 bis 5 dieses Aufzuges. Der erste führt aus, was der 3. Auftritt des 4. Aufzuges im Entwurfe voraussetzt; der zweite ist neu erfunden, bringt aber eigentlich keine neue Thatsache bei; der dritte, das Selbstgespräch Curds soll das folgende vermitteln helfen; der vierte ist eine Ausführung von IV. 7., der fünfte endlich von IV. 8. des Entwurfes. Die übrigen Auftritte bis zum Schlusse blieben im ganzen unverändert, wenn auch im einzelnen Verschiebungen zu constatieren sind.

Mit dieser kurzen Auseinandersetzung wollte ich nur die Behauptung erhärten, daß Lessing das Thatsächliche seines Werkes vollständig gegliedert hatte und bei der Be- oder Umarbeitung dann wohl Veränderungen, Umstellungen und dergl. vornahm, daß er aber bei Zusätzen keine neuen Thatsachen erfand. Er führte Vorhandenes aus, rückte es in anderes Licht, er dichtete nichts hinzu. Dies gilt vom Nathan, wir durften es auch für die Emilia annehmen.

Anmerkungen.

Zu S. 11.

Odoardos Stellung.

Nicht ganz klar ist im Drama die Stellung Odoardos gegenüber dem Prinzen ausgedrückt. Im Personenverzeichnis heißt es nur 'Odoardo Galotti' ohne weitere Angabe. Im Gespräch mit Conti heißt es von ihm, er sei des Prinzen Freund nicht; 'er war es,' sagt der Prinz, 'der sich meinen Ansprüchen auf Sabionetta am Meisten widersetzte. — Ein alter Degen, stolz und rauh, sonst bieder und gut.' In der Unterredung des Prinzen mit Marinelli wird er als 'der Oberste Galotti bei Sabionetta' erwähnt. Bei Sabionetta aber hat Emilias Vater nach I. 6. ein Landgut. Im Auftritte IV. 6. spricht Marinelli den alten Odoardo mit 'Herr Oberster' an und will den Prinzen auf seinen Anblick vorbereiten. 'Sie wissen, Herr Oberster, wie Sie mit dem Prinzen stehen. Nicht auf dem freundschaftlichsten Fuße.' Und auch in den scenarischen Angaben wird Odoardo als der Oberste citiert. Aus V. 5. aber erkennen wir, daß sich Odoardo in Gonzagas Diensten befindet oder befand. Die Stelle lautet:

'Der Prinz. Ah, mein lieber, rechtschaffener Galotti, — so etwas muß auch geschehen, wenn ich Sie bei mir sehen soll. Um ein Geringeres thun Sie es nicht. Doch keine Vorwürfe!

Odoardo. Gnädiger Herr, ich halte es in allen Fällen für unanständig, sich zu seinem Fürsten zu drängen. Wen er kennt, den wird er fordern lassen, wenn er seiner bedarf. Selbst jetzt bitte ich um Verzeihung —

Der Prinz. Wie manchem Andern wollte ich diese stolze Bescheidenheit wünschen.'

Am wahrscheinlichsten ist, daß sich Odoardo vom Dienst zurückgezogen und in ländlicher Abgeschiedenheit, doch wohl als Privatmann lebt.

Damit dürfte stimmen, daß Lessing die Ehelosigkeit, in welcher damals die Offiziere leben mußten, — man denke an den wunderlichen Vorschlag Lenzens zur Abhilfe der daraus erwachsenden Nachtheile, — nicht mit zur Voraussetzung seines Stückes genommen hat.

Zu S. 30.

Disposition des Dialoges V. 7.

Im Einzelnen können wir folgende Eintheilung des Gespräches bemerken; die Zahlen gehen auf die Hempelsche Ausgabe, die Zeilen von oben gerechnet.

I. S. 67, 30—69, 3. Odoardo prüft seine Tochter, sie bewährt sich:
- 67, 30—68, 6. Emilias Auftreten, Ruhe.
- 68, 7—11 Odoardos Frage, Appiani.
- 68, 12—15 Wo ist die Mutter?
- 68, 16—23 Idee zu fliehen. Emilia will nicht bleiben.
- 68, 23—29 Erste Andeutung der Selbsthilfe.
- 68, 30—35 Odoardos Zweifel schwindet.
- 68, 35—69, 3. Recapitulation.

II. S. 69, 4—35 Selbstmordversuch.
- 69, 4—11 Einleitung.
- 69, 12—25 Begründung:
  - 12—14 Unschuld.
  - 14—16 Gewalt und Verführung.
  - 16—35 Sinne. Recapitulation.
- 69, 25—35 Dolch. Odoardo hindert den Selbstmord.

III. S. 69, 36—70, 13. Der Mord.
- 69, 36—70, 1. Uebergang. Emilia stachelt den Vater auf, zuerst indirect;
- 70, 2—3 dann direct;
- 70, 4—8 schließlich durch die Erwähnung der Virginia.
- 70, 9—13 Vollzug des Mordes. Emilia dankt dafür.

Zu S. 33.

Die Entreißung des Dolches.

Es ließen sich etwa Odoardos Worte 'Sieh, wie rasch! — Nein das ist nicht für deine Hand,' noch anders fassen, ganz einfach prosaisch. Man könnte glauben, Odoardo traue Emilias Hand die Kraft nicht zu, daß sie sich wirklich und an der richtigen Stelle treffe, doch ist eine solche Erklärung zurückzuweisen; Lessing ist so lakonisch in dieser Scene, daß jedem Worte eine tiefe Bedeutung beigemessen werden muß.

Zu S. 33.

Die Haarnadel und Hamlet.

Am 1. May 1772 schreibt Eschenburg an Nicolai: 'Von unsers Lessings Emilia habe ich in die hiesige Zeitung eine ausführliche Recension gemacht, die ich beylege. Sollte es sich auf eine schickliche Art thun lassen, so rücken sie dieselbe in Ihre Bibliothek, denn die hiesige Zeitung kömmt nicht weit herum. Eins und das andre, wie Sie sehen werden, muß dann wegbleiben.' Darauf antwortet Nicolai den 24. Juni desselben Jahres wie ich aus seinem Concept entnehme: 'Die Braunschweigische Zeitung kommt weiter, als er denkt, welches daraus zu ersehen ist, daß ich die Recens. quaest. schon lange in Berlin gelesen habe. Eben deshalb möchte ich sie auch nicht gern nochmals abdrucken lassen, sondern ich werde für eine andere Recension sorgen. Uebrigens ist die Recension meines Ermessens sehr gut. Nur am Ende hätte, dünkt mich, die Stelle aus dem Hamlet nicht sollen angeführt werden; denn Bodkin' heißt ebenso wohl ein Dolch als eine Nadel, und in der Stelle des Hamlet soll es wohl ohnfehlbar einen Dolch bedeuten, in welcher Bedeutung dies Wort oft vorkommt. Bodkin heißt nach Johnsons Dictionary ein jedes schmale und spitze Instrument, das zum stechen dienet.' Eschenburg berief sich auf die bekannte Stelle in dem Monologe Hamlets III. 1.

For who would bear . . . .
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin?

Nach Schmidts Shakespearelexikon bedeutet bodkin: 'A sharp instrument to make holes by piercing.' Es wäre aber wohl möglich, daß Lessing gleichfalls die Uebersetzung 'Nadel' angenommen hätte und man also den Versuch der Emilia, sich mit einer Haarnadel zu tödten, wirklich auf eine Shakespearesche Anregung zurückführen könnte. Eschenburg selbst braucht in seiner Verdeutschung des Hamlet, welche erst nach dem obigen Briefe Nicolais erschien, den Ausdruck: 'mit einem bloßen Dolch'; Wieland hatte 'mit einem armen kleinen Federmesser' geschrieben. Wahrscheinlich ist auch die Verwendung der Nadel als Mordinstrument bei Heinrich Leopold Wagner, Bürger, Schink und Johann Georg Schlosser (vgl. Erich Schmidt 'Wagner' 2. Aufl. S. 93) auf Hamlet zurückzuführen. Von Lessing scheint, wie bekannt, gerade der Hamlet auch sonst noch für die Emilia genutzt worden zu sein, denn auch Gonzaga wird in Hamlet erwähnt III. 2.

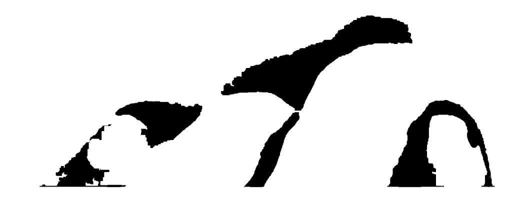
Zu S. 34.

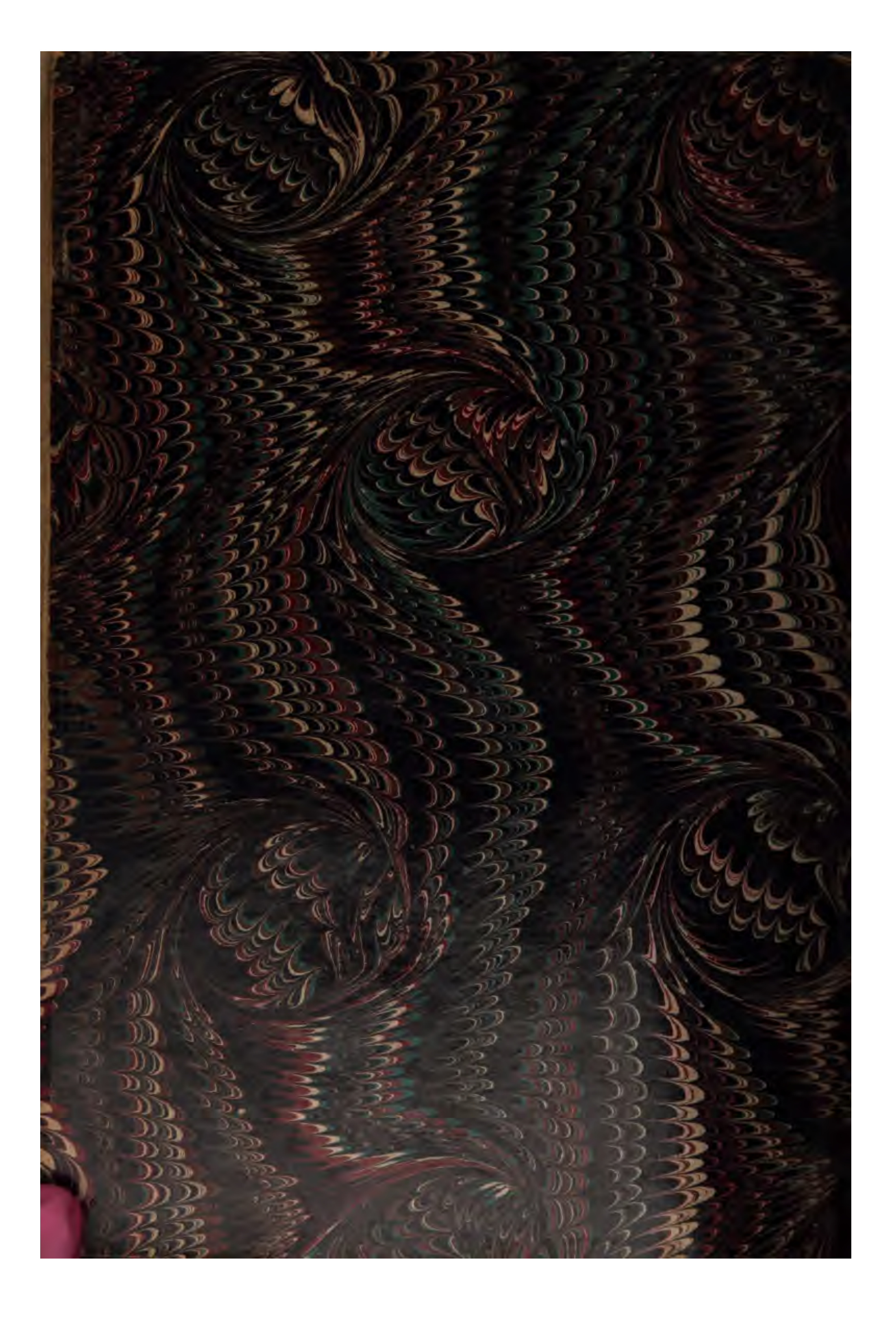
Das witzige Element.

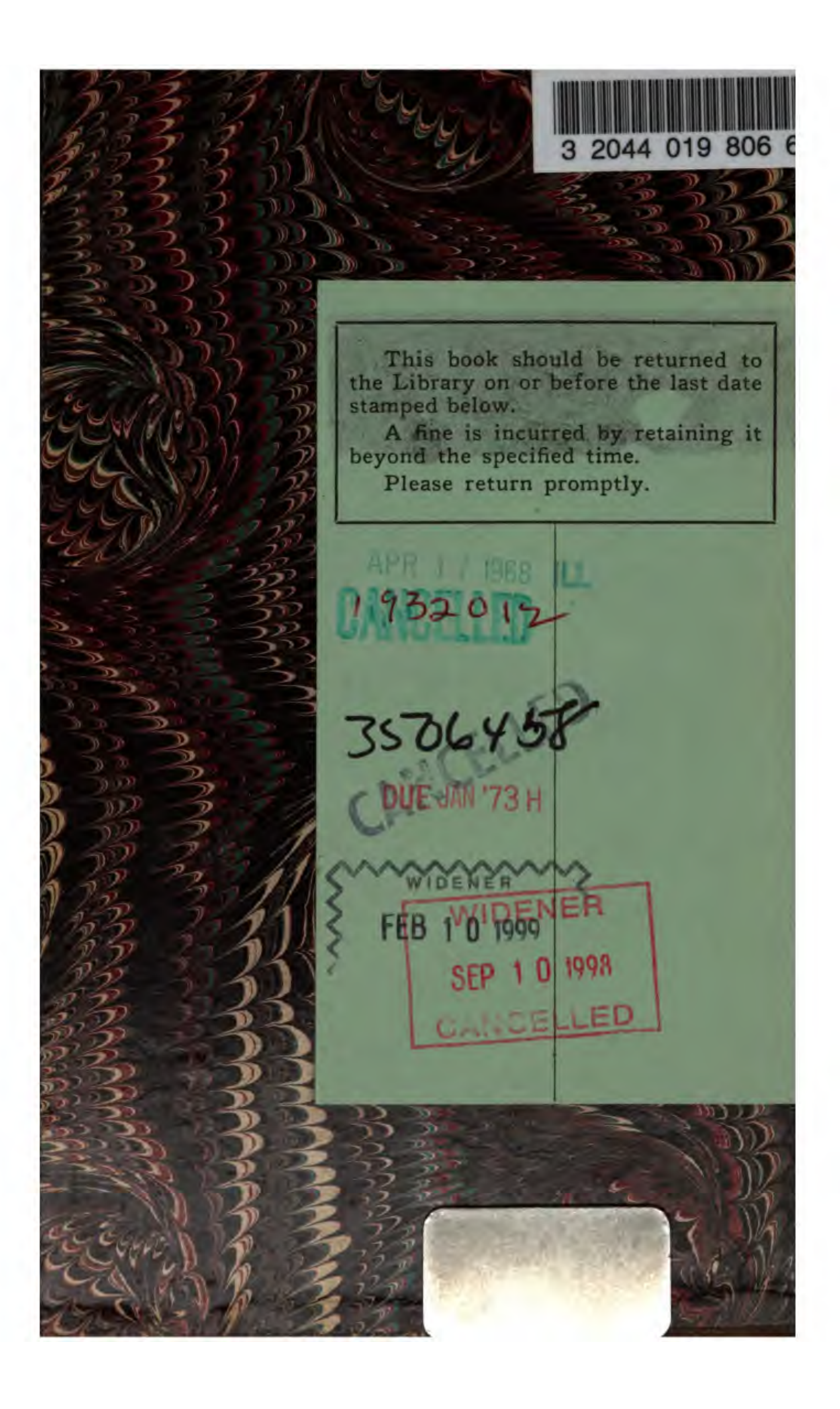
Man hat Lessing den Vorwurf gemacht, er lasse Odoardo und Emilia auf der Höhe der tragischen Situation zu 'witzig' sprechen; dies sei gegen die Wahrheit. Nun hat schon Guhrauer (II. 318 Anm. 2) Lessing durch eine Stelle der Literaturbriefe vertheidigt. Gerade diese bitteren Witze sind aus Lessings ureigenstem Wesen geflossen. Ich verweise auf seine Briefe an Freunde nach dem Tode seiner Frau.

Wer so schreibt, wer so fühlt, durfte auch seine dramatischen Personen so sprechen lassen.

Inhaltsverzeichnis.







3 2044 019 806 6
This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.
A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.
Please return promptly.
APR 1 / 1968 ILL
CANCELLED
1932012
3506458
DUE JAN '73 H
CANCELLED
WIDENER
FEB 1 0 1999
WIDENER
SEP 1 0 1998
CANCELLED

